CERCETĂRI ACTUALE
ÎN FORMELE ȘI MEDIILE EXPRESIVE
TEORII ȘI PRACTICI ARTISTICE

BOGDAN IACOB | TEREZA POP
EDITORI

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

CERCETĂRI ACTUALE
ÎN FORMELE ȘI MEDIILE EXPRESIVE
Teorii și practici artistice

•

Bogdan Iacob | Tereza Pop
editori

CERCETĂRI ACTUALE
ÎN FORMELE ȘI MEDIILE EXPRESIVE

Teorii și practici artistice

Bogdan Iacob | Tereza Pop
editori

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ
2023

ISBN 978-606-37-1955-4

Universitatea Babeș-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

Cuprins

„Creative dissent” sau activism artistic? Ai Weiwei în China partidului-stat, 2006-2015

Lorin Ghiman[*]

Abstract. This paper argues that the art produced by Ai Weiwei in his Chinese period between 2006 and 2015 and his activism need to be discussed together, not only to better understand Ai's work, but more importantly to grasp the new form of artistic activism in its post-conceptual iteration. After establishing that Ai understands art as inherently activist, and discussing Ai's far reaching affirmation that his activism stems from his encounter with the Chinese state as a readymade, the study applies a Foucauldian framework to analyse Ai's activism as a form of performance art in which the power of the Chinese regime is the material force affecting all facets of „Citizen Ai's" existence”. This dialectic of power enacted by Ai Weiwei and mediated through art, is intended to improve Chinese society through the efforts of the public itself.

Cuvinte-cheie: *Ai Weiwei, artistic activism, China, power.*

Introducere

În aprilie 2011 mass media occidentală relatează că renumitul artist chinez Ai Weiwei a fost arestat în Beijing de autorități (Branigan și Watts 2011; Richburg 2023), aparent sub acuzația de subminare a puterii de stat, într-o acțiune mai largă de aducere sub control a vocilor critice la adresa regimului. Detalii cu privire la anchetă date publicității de presa aliniată regimului arată, însă, că, într-o țară în care „nu există dizidenți” (Barmé 2011),

[*] Lector dr., Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca.

Ai a fost reținut și anchetat pentru infracțiuni economice ale companiei pe care o fondase (numită „FA KE") și de moravuri (bigamie, răspândire de imagini pornografice) (Eimer 2011; Sui-Lee 2012). Este, de fapt, modul de operare obișnuit al autorităților de anchetă și urmărire, cunoscut și din alte regimuri totalitare, prin care erau evitate acuzele de încălcare a drepturilor omului (Jim 2013:47). După 81 de zile de detenție și interogatorii într-o locație care nu a fost dezvăluită public, Ai va fi cercetat în continuare sub arest la domiciliu pentru aceste infracțiuni pentru încă un an, fiind în cele din urmă amendat pentru infracțiuni economice cu o sumă importantă (Întregul proces este documentat de Ai Weiwei, devenind ulterior producția cinematografică „The Fake Case" Johnsen 2013). Detalii despre perioada de detenție a lui Ai apărute în presa din Vest sunt demne de reputația regimurilor regimurilor represive (Grammaticas 2011). Ai va oferi propriile sale „mărturii" despre detenție în anii următori în diferite forme: în expoziția S.A.C.R.E.D. (2011), sau în videoclipul „Dumbass" (2013). Reacțiile din „lumea liberă" la arestarea sa vin nu doar din spațiul artei, ci și din cel politic și din partea organizațiilor militând pentru drepturile omului, ba chiar și din lumea academică, cu numeroase premii și titluri onorifice, menite să îi confirme importanța și statutul de cel mai important artist al Chinei, și de activist și dizident, etichete care vor fi îngemănate, un an mai târziu, când primește premiul Václav Havel pentru „*creative dissent*" al Human Rights Foundation (Anon f.a.). Cu pașaportul reținut de autorități și sub continuă supraveghere (Johnsen 2014), Ai va părăsi China abia în 2015, continuând să lucreze pe teme incomode pentru autorități și discursul dominant în Germania, Marea Britanie și Portugalia în formate care se îndepărtează definitiv de rutina expozițională, mizând pe creșterea audienței (Ai 2017, 2020; W. Ai 2020).

Problema: redefinirea activismului artistic

Odată cu arestarea și consacrarea definitivă pe care i-o aduce avem de-a face și cu creșterea exponențială lucrărilor care îi sunt dedicate. Numericește, 80% lucrările academice și para-academice care îl vizează într-un fel sau altul indexate în baza de date Google Scholar apar din 2011 încoace,

ceea ce spune multe despre influența pe care o are presa și fluxul principal de știri asupra lumii academice.

Principala problemă de înțelegere a activității lui Ai Weiwei din perioada sa activist-artistică din China cu precădere cea din anii din urmă, pare să fie descrierea și integrarea teoretică și axiologică a modului în care artistul își găsește propriul mod „specific secolului al 21-lea de a face dizidență ștergând limitele dintre artă, viață, politică și activism" (Callahan 2014:464). O evaluare paușală a literaturii care privește această problematică, lăsând la o parte câteva reușite, lasă impresia că cercetătorii sunt prinși încă în vechiul impas al artei activiste tipic secolului al 20-lea pe care îl descria și Groys, în care arta fie părea mai degrabă un obstacol pentru reușita „în teren" a activismului și militantismului, fie ea nu reușea să satisfacă criteriile estetice rezervate artei înălțate deasupra lumii utilității (Groys 2014).

Reușita lui Ai Weiwei atrage desigur atenția ca o excepție: atât calitatea indiscutabilă a lucrărilor sale de artă, cât și succesul atâtor întreprinderi de mobilizare cetățenească pornite din activismul și dizidența sa exprimate pe platformele de socializare. Succesul lui Ai (care depinde, dincolo de lumea artei, și de „reușita" de a fi arestat și de a supraviețui confruntării directe cu regimul, nu mai puțin de sprijinul pe care i-l oferă atâți cetățeni chinezi) dă naștere unei literaturi destul de bogate care pornește de la recunoașterea lui. Dar puține cercetări caută să îl și explice, pentru a face mai limpede nu doar activismul artistic al lui Ai, ci și activismul artistic în genere.

Posibil ca această lacună să se datoreze intereselor diferite ale cercetătorilor. Istoricii, criticii și teoreticienii de artă sunt preocupați cu discutarea proiectelor sale artistice, lăsând oarecum în fundal dimensiunea dizidenței. Asta poate, uneori, și datorită presiunii indirecte sensibile exercitate, prin diferite structuri și instituții, de partidul-stat asupra mediului artistic, muzeal și curatorial din China sau din străinătate, pe care le semnalează Ai Weiwei însuși (Cascone 2014; Movius 2016). Specialiștii din domeniul relațiilor internaționale sau ai culturii, civilizației și istoriei politice chineze recente se ocupă, cum e firesc, de activism, tratând activitatea artistică mai degrabă ca pe un accesoriu nimerit, ca pe un mod de adresare a unor anumite secțiuni ale publicului, de bună seamă și fiind conștienți de limitările lor profesionale, mai ales când au de-a face cu cineva ca Ai Weiwei, gata să declare în scris că e de acord ca reporterul să

intervieveze orice mamă și să treacă declarațiile ei ca fiind ale mamei sale (Klayman 2012)!

Ceea ce lipsește în genere este, așadar, o perspectivă unificată satisfăcătorare asupra întregii activități (a întregii vieți!) a lui Ai în această perioadă, pentru care avem doar puține încercări. Fără un efort în acest sens, înțelegerea va rămâne la nivelul inferior al unor aproximări terminologice goale, care acoperă precar lipsa de pătrundere cu strălucirea amfiboliei. E cazul premiului Havel pomenit mai înainte, care oferă eticheta măgulitoare a „dizidenței creative", sau a construcției explicative a „cetățeanului-intelectual", definiendum-ul asumat „parțial și contingent" al activității aparent contradictorii a lui Ai în China (Callahan 2014:916).

Rațiunea pentru a căuta o cale de a înțelege unitar toate aspectele activității sale se află nu doar în argumentul banal că există realmente un singur Ai Weiwei, nu doi (un dizident și un artist, sau un dizident în China și un artist în Occident), ci mai ales în a lua în serios propriile lui afirmații despre artă, și înțelegerea profundă a faptului că, pentru el cel puțin, arta este esențialmente politică. Ai nu obosește să declare că „artistul trebuie să fie activist" (Lewis 2020), că însăși decizia de a deveni artist, luată în tinerețe, este realmente o decizie politică (Ai 2012:26) care nu pare să fi pierdut din actualitate. Ai nu crede că „arta și politica pot fi separate. Intenția de a separa arta de politică este ea însăși o intenție foarte politică." (Ai 2012:33) De aceea, declară el, „Activismul este parte din mine. Dacă arta mea are ceva de-a face cu mine, atunci activismul este parte a artei mele." (Ai 2012:29) Arta ca atare, arta ca artă, declară el, nu îl preocupă prea mult și nu îi ia prea mult timp, fizic sau mental (Ai 2012:29), până într-acolo că declară, răspunzând unei întrebări a lui Julian Schnabel, că „să nu mă gândesc că sunt artist mi-a adus multă satisfacție în munca mea [artistică]" (Lewis 2020).

Iată așadar obiectivul acestei lucrări: de a analiza ca întreg activitatea lui Ai Weiwei din perioada sa chineză, cu precădere începând cu 2006, odată cu „mutarea online" și până la părăsirea Chinei, un deceniu mai târziu. Precădere vor primi acele aspecte care reflectă relația sa cu puterea din China partidului-stat (blogging, microblogging, performances, proiecte de artă activistă, etc.). Teza este aceea că activitatea lui Ai Weiwei este *artistică* în toate aspectele sale, este *artă activistă* în sensul în care poate fi definit activismul artistic în iterația sa istorică postconceptuală (Osborne 2018).

Reciproc: relația lui Ai cu puterea partidului-stat chinez în intervalul în cauză conduce către o definiție generală a artei activiste contemporane nouă.

O chestiune de atitudine și raportare la realitate: partidul-stat ca „readymade"

Ai Weiwei oferă el însuși o cale de înțelegere a modului în care trăiește, acționează și reacționează (în China și aiurea). Pentru el, așa cum o afirmă în mai multe interviuri, e vorba în esență de o deprindere artistică îndelung exersată, care devine, așa-zicând, atitudinea sa fundamentală nu atât cu privire la creația artistică (căci asta ar fi lipsit de interes aici), ci ca raportare la lume. Această deprindere este aceea de a găsi obiecte: obiecte care să fie gata de a fi expuse publicului. „Duchamp avea roata de bicicletă, Warhol, portretul lui Mao. Eu am un regim totalitar. Acesta e readymade-ul meu." (Ai apud Sorace 2014; cf. și Mendes și Weiwei 2022). Ce face Ai diferit e pur și simplu lărgirea sensului readymade-ului, de la o formă de reflecție critică asupra sistemului artei, la o formă de critică a orânduirii sociale. Conceptualismul devine astfel critică socială, muzeul e abandonat pentru sfera publică, artistul devine o voce a conștiinței cetățenești.

Generalizarea atitudinii artistice și activismul cetățenesc

Pe cale de consecință, conform propriilor sale afirmații, Ai Weiwei este în același timp mai mult și mai puțin decât un „cetățean-intelectual", termenul propus de Callahan (2014:914–15). Mai întâi, el se prezintă ca simplu cetățean activ, nu în sensul implicării în viața cetății (căci asta o presupune deja orice definiție bine construită a cetățeniei), ci prin aceea că devine un punct de condensare a opiniei publice. Dar activismul cetățenesc al lui Ai se fundamentează pe o atitudine împrumutată din artă, și nu pe o simplă reflecție intelectuală critică. În măsura în care activismul său este preparat pentru a fi expus în lumea artei, avem de-a face cu ceea ce se numește tradițional activism artistic. Dar, în general, avem de-a face doar cu o atitudine artistică care orientează atitudinal raportarea la realitate. Ezit,

însă, să-l numesc pe Ai „cetățean-artist" doar pentru că încorporează acest ethos artistic. Această atitudine, care nici măcar nu e nouă, e pur și simplu darul artei moderne pentru societățile noastre, ceea ce Groys numește „estetizare artistică a realității" (2014), și a devenit deja un bun comun.

Cu acest argument istoric implicit, Ai se poate considera pe bună dreptate cetățean și nimic mai mult (cum o face uneori, deși mai degrabă declarativ și programatic), pentru că ce face el nu ar avea nimic special, nimic artistic dincolo de această atitudine deprinsă în sfera artei și generalizată. Orice cetățean poate „găsi" statul totalitar în această manieră, fără a avea nevoie de altceva decât, poate, forța exemplului și curajul de a se adresa altora prin mijloace care îi stau la îndemână chiar și într-o societate a supravegherii cum e China. În configurația actuală a civilizației, orice cetățean are la dispoziție platformele web: ele au devenit noul spațiu public în accepțiune kantiană (Kant 2009).

La o primă privire, pare că acest argument, care dizolvă estetizarea realității specifică artei în activism cetățenesc, nu servește argumentării noastre. Dar, în realitate, el nu face decât să expliciteze definiția noului activism artistic avansată de același Groys: o încercare a artiștilor de a schimba lumea rămânând artiști (2014). Or, a rămâne artist nu înseamnă, cu siguranță, a rămâne producător de obiecte de artă. Mai degrabă, pare a însemna reluarea unei vechi întrebări cu privire la locul artei în cetate. Miller (2016) are meritul de a arăta cum vechea tensiune dintre viziunea platoniciană și cea schilleriană se regăsește în cazul lui Ai Weiwei. Lăsând la o parte, din lipsă de spațiu, destule elemente importante ale acestei discuții de principiu, să recunoaștem, alături de autor, că Ai este preocupat tocmai de această problemă, iar munca, ba întreaga sa viață din această perioadă este implicit un răspuns vechii întrebări dacă artistul are loc într-o societate rațională. Iar asta se traduce, pe versantul teoriei artei, într-o formă de activism artistic postconceptual: căci, după momentul conceptualist, niciun efort artistic, nici măcar unul activist, nu poate fi înregistrat în istoria artei dacă nu e preocupat de definirea artei (Kosuth 1993). „Arta este activism, activismul e artă": aceasta ar fi „propoziția" (*proposition*) lui Ai în termenii lui Kosuth.

Dizidența ca performance

Dar lucrurile nu se opresc aici. În mod evident, acest „obiect găsit”, partidul-chinez, nu e un obiect inert. (La fel cum instituțiile artei nu erau inerte, și expunerea de *readymades* era deja în urmă cu un secol doar primul moment al acțiunii artistice). Partidul-stat va reacționa. Aceasta e premiza modului de funcționare artistic al activismului lui Ai Weiwei. La fel ca în cazul expunerii vechilor *objets trouvées*, sau, o generație mai târziu, a acelor *happenings* pe care le analizează G. Anders pentru a expune mecanismul acestei arte a acțiunii (Anders 2016:378–85), ceea ce face din activismul lui Ai unul artistic este designul acțiunilor, care provoacă și așteaptă reacția din partea celor ce se simt vizați, chemați, sau responsabili să intervină. Este nevoie, așadar, să înțelegem dialectica care leagă laolaltă „cetățeanul Ai” cu publicul său și cu autoritățile chineze. Teza acestei lucrări e că această dialectică, așa crudă cum este ea, conduce la un tip aparte de artă, dar care nu e deloc fără precursori (mai cu seamă în Estul european dinainte și după 1989).

Așadar, pentru o mai bună înțelegere a dizidenței politico-artistice a lui Ai Weiwei formula calificantă a *readymade*-ului (calificantă pentru așezarea conceptuală fundamental artistică a praxis-ului său ca dizident și critic al regimului) trebuie lărgită, pentru că nu e suficient de dialectică: nu surprinde ce găsește regimul în Ai și cum răspunde, și nu cuprinde nici reacțiile publicului.

Artă ∞ Putere

Cadrul conceptual foucauldian al societăților disciplinare va servi suficient pentru a defini relația artistică a lui Ai cu puterea și a scoate la lumină caracterul ei dinamic (Foucault 1997). În termenii lui Foucault, puterea este o acțiune asupra acțiunii celuilalt (cf. Dreyfus și Rabinow 1983:221) în toate formele sale, inclusiv în societatea de disciplinare și supraveghere construită de PCC. De aici rezultă că obținerea consensului și a consimțământului de a participa voluntar (și de a sprijini) ceea ce trece la un

moment dar drept orânduire socială recunoscută (inclusiv în ceea ce PCC numește „armonie socială" (Ai 2011a:xxvi)) presupune crearea unor tehnici și dispozitive de organizare a modului de exercitare a puterii, inclusiv a formei sale primitive, violența. În societățile moderne, disciplinare, totul pornește de la monopolizarea dreptului de a folosi violența de către stat și autoritățile sale și în crearea în cele din urmă a unei rețele, am putea spune: a unui sistem de organizare și distribuire a puterii, care acționează la toate nivelele, de la violență, la disciplinarea corpurilor și până la manufacturarea ideologică a participării conducând, în cele din urmă, la crearea subiecților „docili". Orice dizidență înseamnă două lucruri: a face față violenței (care nu e deloc spectrală, ci un mijloc cu o eficacitate verificată mereu la dispoziție, niciodată uitat, cum o amintește și Nietzsche undeva în *Genealogia moralei*) și, pentru a avea orice șansă de succes, trebuie să procedeze la crearea unei contraponderi la această putere. Contra-puterea va exercita, atunci, presiune asupra puterii instituite, conducând la reacții și, eventual, la reajustări ale acesteia, uneori la tocmai acele reajustări cerute de dizidență.

Revenind la cazul nostru cu această descriere sumară a relației dintre putere și individ, putem observa cu ușurință în ce anume constă, la bază, dizidența lui Ai Weiwei, și de ce este ea artistică. Ai tratează puterea „artistic", ca pe un material. O cercetează artistic pentru a-i dezvălui comportamentul. Asta presupune ca artistul să ofere o suprafață de înscriere a acestui material, un cadru. Iar acest cadru, precum pânza pentru culoare, este trupul uman, viața individuală, și, prin extensie, corpul social și dinamicile sale. Rezultă o serie de *performances* a căror caracteristică principală e că au drept scenă realitatea socială în sens larg, și nu spațiul, mai mult sau mai puțin public, al artei în sens restrâns. În urma acestor *performances* individul, și, poate societate și puterea urmează să fie modificate iremediabil, și în asta constă reușita: în caracterul iremediabil al unor transformări.

O trecere în revistă a activității lui Ai în perioada aleasă ne oferă, punct cu punct, o descriere a modului în care acționează puterea, în ceea ce am putea numi o documentare artistică sui-generis a regimului represiv al PCC. Activismul lui Ai Weiwei capătă o nouă dimensiune odată ce se implică în documentarea victimelor cutremurului din Sichuan. Indignat de lipsa de reacție a autorităților și de ceea ce percepe drept o încercare de mușamalizare a tragediei la care a contribuit și calitatea slabă a construcției școlilor

(„construcții din tofu"), Ai mobilizează prin intermediul rețelelor de socializare un grup numeros de voluntari care vor crea, înaintea și în locul autorităților, o listă cu mii de nume ale elevilor căzuți victimă catastrofei și neglijenței statului. Cele câteva proiecte artistice rezultate (cel mai cunoscut fiind „Remembering", Ai 2009, 2018) sunt doar încă o manieră de a expune public contradicția dintre discursul și acțiunile (sau inacțiunile) autorităților chineze. Apoi Ai caută să vină în sprijinul altui activist care critică autoritățile după Sichuan, dar este împiedicat fizic să o facă de poliție. Este lovit, suferind un traumatism cranian periculos care necesită o intervenție chirurgicală pentru îndepărtarea unui hematom intracranian (Klayman 2012). Aceste evenimente și intervenția lui Ai e ceea ce atrage un nivel crescut de atenție al instituțiilor represive în ceea ce-l privește. Puterea politică întâlnește de acum în Ai un potențial concurent (capabil să mobilizeze reacții colective, nu doar individuale – care sunt oarecum tolerate, chiar dacă nu trecute cu vederea sau îngăduite) și reacționează pentru conservarea și confirmarea monopolului său. Represiunea trece la alte forme, pe care Ai le documentează cu grijă. După închiderea blogului său de către autorități și trecerea lui la microblogging, avem supravegherea continuă, cu camere de supraveghere și echipe de urmărire căreia Ai îi răspunde cu contra-supraveghere și chiar cu dublarea supravegherii prin instalarea propriilor sale camere în locuință și distribuirea imaginilor pe internet, în timp real. Ai merge până acolo că fotografiază și filmează el însuși întâlnirile cu unii reporteri occidentali, și are mereu la îndemână camera telefonului mobil pentru a documenta toate întâlnirile cu autoritățile, mergând până la alcătuirea de echipe de filmare proprii care urmăresc și filmează totul, până și ultimul gest al operatorilor video ai autorităților (Johnsen 2014; Klayman 2012). Detenția „la secret" și interogatoriile reprezintă, evident, o escaladare, pe care AI o documentează nu doar artistic, ci și din necesitatea pur umană de a reintra în controlul propriului trup supus unei adevărate torturi disciplinare și de a păstra memoria celor întâmplate în pofida reacției psihologice post-traumatice de uitare. De fapt, cele 81 de zile de detenție, în care Ai Weiwei trebuie să ceară voie pentru cea mai mică mișcare, pentru orice gest și orice cuvânt, este, dacă cele expuse până acum o îngăduie, adevăratul *performance* artistic-activist: unde dialectica dintre putere și trup mediată de artă devine cu adevărat vizibilă, și unde, așa cum se cuvine pentru

un performance de acest tip, nu e clar cine face și cine suferă acțiunea. Exemplele care îl preced ar putea include, de pildă, lucrările „dialectice” ale lui Ion Grigorescu, *Dialog cu Președintele Ceaușescu* și *Box* (Nouril f.a.; Pintilie 2017) sau *performances* ale Marinei Abramovic.

Confruntată cu arta puterii, artistului nu-i rămâne decât puterea de a-i dezvălui mecanismele, de a o arăta ca ceea ce este și cum este. Iar dacă această expunere reușește, atunci publicul poate să răspundă, și să-i opună o contra-putere pe care individul nu o are niciodată. De aceea regimul se îndreaptă nu doar asupra trupului fizic și minții dizidentului, ci și împotriva imaginii sale publice, a prestigiului său, pe care caută să-l distrugă (în cazul de față acuzele de pornografie și bigamie de care am pomenit) și împotriva căilor pe care se adresează publicului (Ai Weiwei suferind diferite forme de cenzură, închiderea blogului său foarte popular, apoi a contului său de microblogging, dar și cenzurarea dreptului său de a expune: refuzarea dreptului de a expune în mai multe rânduri (Boucher 2016; Cascone 2014) inclusiv aceea de a-și avea numele șters din anunțul primei expoziții importante conținând lucrări de-ale sale din China (Heddaya 2014)). Suferă de pe urma acestui atac mai departe și extensiile economice ale persoanei sale (procesul intentat companiei FA KE prin intermediul căreia derula unele din activitățile sale) ba chiar și cele imobiliare (când autoritățile regionale dispun demolarea proaspăt construitului său studio din Shanghai (Branigan și Gabbatt 2010), și, apoi, demolarea studioului său din Beijing (Movius 2018)). La nivel fizic, psihic, profesional, economic, locativ, juridic și de recunoaștere publică cetățeanul Ai devine suprafața de înscriere a violențelor regimului, documentându-le și expunându-le public pe toate, fiecare pas din „jocul de șah” (Klayman 2012) strâmb al acțiunii și răspunsului dintre el și autorități.

Artă ∞ Public

Reacțiile de sprijin din partea cetățenilor chinezi sunt cele care atrag atenția aici mai mult decât orice altceva. În cazul documentării victimelor cutremurului din Sichuan, avem de-a face cu zeci, sute de cetățeni care lucrează voluntar la colectarea informațiilor, luând asupră-le riscuri serioase. Ai organizează de asemenea *happenings* ironice, în care își invită urmăritorii de pe rețelele de socializare să-i țină companie la cină în public,

sau la petrecerea de închidere (în loc de cea de deschidere) a studioului său, la care participă zeci de oameni, în văzul forțelor de ordine. Poate cea mai înduioșătoare reacție vine în forma micilor donații primite de Ai Weiwei pentru a plăti cauțiunea exorbitantă impusă de autorități companiei sale doar pentru a avea dreptul la recurs. Unii donează online în unele cazuri sume la care nu contează valoarea pecuniară, ci valoarea simbolică a numărului scriptic donat. Mulți, cum o demonstrează imaginile camerelor de supraveghere, aleg să facă din bancnote mici avioane de hârtie pe care le aruncă peste gardul proprietății (Johnsen 2014:40:30).

Participarea publicului și calitatea acestei participări este criteriul reușitei oricărei întreprinderi artistice ori politice. Ai Weiwei nu e nici primul nici ultimul artist care să judece calitatea lucrărilor sale după criteriul participării extra-artistice. De ce n-ar face-o și înțelegându-și comerțul cu autoritățile în termeni artistici, așa cum o sugerează? Transformând iremediabil propria sa viață în poligon de încercări artistic-activiste al puterii, el leagă din nou arta de public, de publicul înțeles ca spațiu al reflecției, deliberării, judecății și acțiunii care se consideră, încă, ea însăși putere, și nu doar simplu mediu al ei.

Bibliografie

Ai, Weiwei. 2009. Remembering.

Ai, Weiwei. 2011a. Ai Weiwei's Blog. ediție de L. Ambrozy. MIT Press.

Ai, Weiwei. 2011b. S.A.C.R.E.D, National Gallery of Victoria, Melbourne.

Ai, Weiwei. 2012. Weiwei-Isms. ediție de L. Warsh. Princeton: Princeton University Press.

Ai, Weiwei, dir. 2013. Dumbass (Explicit).

Ai, Weiwei, dir. 2017. Human Flow. 24 Media Production Company, AC Films, Ai Weiwei Studio.

Ai, Weiwei. 2018. „The Artwork That Made Me the Most Dangerous Person in China". The Guardian, februarie 15.

Ai, Weiwei, dir. 2020. Coronation. AWW Germany.

Ai, Weiwei. 2020. Human Flow: Stories from the Global Refugee Crisis. ediție de B. Cheshirkov, R. Heath, și C. Yap. Princeton: Princeton University Press.

Anders, Günther. 2016. Obsolescența omului. Volumul II: Despre distrugerea vieții în epoca celei de-a treia revoluții industriale. Cluj-Napoca: Tact.

Anon. f.a. „Havel Prize”. Human Rights Foundation. Preluat în 31 iulie 2023 (https://hrf.org/havel-prize/).

Barmé, Geremie R. 2011. „A View on Ai Weiwei’s Exit”. The China Beat Blog. Preluat în 15 iulie 2023 (The China Beat Blog Archive 2008-2012. 845. https://digitalcommons.unl.edu/chinabeatarchive/845).

Boucher, Brian. 2016. „Ai Weiwei Claims Censorship in Yinchuan Biennale”. Artnet News, august 24.

Branigan, Tania, și Adam Gabbatt. 2010. „Ai Weiwei’s Shanghai Art Studio to Be Demolished”. The Guardian, noiembrie 3.

Branigan, Tania, și Jonathan Watts. 2011. „Ai Weiwei Detained by Chinese Police”. The Guardian, aprilie 3.

Callahan, William A. 2014. „Citizen Ai: Warrior, Jester, and Middleman”. The Journal of Asian Studies 73(4):899–920. doi: 10.1017/S0021911814001004.

Cascone, Sarah. 2014. „Ai Weiwei Removed From Shanghai Show”. Artnet News, aprilie 30.

Dreyfus, Hubert L., și Paul Rabinow. 1983. Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics. ediție de 2d edition. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Eimer, David. 2011. „Ai Weiwei accused of bigamy”. Telegraph, aprilie 14.

Foucault, Michel. 1997. A supraveghea și a pedepsi. 1 ed. București: Humanitas.

Grammaticas, Damian. 2011. „Details Emerge of Chinese Artist Ai Weiwei’s Detention”. BBC News, august 11.

Groys, Boris. 2014. „On Art Activism”. E-Flux (56).

Heddaya, Mostafa. 2014. „Ai Weiwei Posts Curator Transcripts After Censorship Row”. Hyperallergic.

Jim, A. M. W. 2013. „The Politics of Indignation: Art, Activism and Ai Weiwei /La politique de l’indignation : Ai Weiwei, l’art et l’activisme”. esse arts + opinions (77):46–54.

Johnsen, Andreas, dir. 2013. Ai Weiwei: The Fake Case. British Broadcasting Corporation (BBC), Danish Documentary Production, Rosforth.

Johnsen, Andreas, dir. 2014. „Big Brother Watching Me: Citizen Ai Weiwei”. Storyville.

Kant, Immanuel. 2009. Ce este Luminarea? și alte scrieri. Cluj-Napoca: Grinta.

Klayman, Alison, dir. 2012. Ai Weiwei: Never Sorry. Expressions United Media, MUSE Film and Television, Never Sorry.

Kosuth, Joseph. 1993. Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990. ediție de G. Guercio. Cambridge: The MIT Press.

Lewis, Tim. 2020. „Ai Weiwei: 'An Artist Must Be an Activist'". The Guardian, martie 22.

Mendes, Ana Cristina, și Weiwei Ai. 2022. „The world as a readymade: a conversation with Ai Weiwei". Transnational Screens 13(2):157.

Miller, Jason. 2016. „Beyond the Middle Finger: Plato, Schiller and the Political Aesthetics of Ai Weiwei". Critical Horizons 17(3–4):304–23. doi: 10.1080/14409917.2016.1190174.

Movius, Lisa. 2016. „Ai Weiwei dropped from Yinchuan Biennale in China". The Art Newspaper - International art news and events, august 26.

Movius, Lisa. 2018. „Chinese authorities demolish Ai Weiwei's studio in Beijing". The Art Newspaper - International art news and events, august 6.

Nouril, Ksenia. f.a. „Ion Grigorescu | MoMA". Preluat în 31 iulie 2023 (https://www.moma.org/artists/39193).

Osborne, Peter. 2018. The Postconceptual Condition: Critical Essays. Brooklyn: Verso.

Pintilie, Ileana. 2017. „Artă în spațiul public sau artă pentru sine". Studia Politica: Romanian Political Science Review, 17(3):399–415.

Richburg, Keith B. 2023. „Chinese Artist Ai Weiwei Arrested in Ongoing Government Crackdown". Washington Post, mai 21.

Sorace, Christian. 2014. „China's Last Communist: Ai Weiwei". Critical Inquiry 40(2):396–419. doi: 10.1086/674120.

Sui-Lee, Wee. 2012. „China's Ai Weiwei Threatened with Bigamy, Pornography Charges". Reuters, iunie 21.

Curating as technique versus curating as mediation. A proposal for a more lucid understanding of curatorial practices

Bogdan Iacob*

Rezumat. Curatoria este o practică intelectuală, culturală și profesională care a cunoscut o dezvoltare explozivă în cadrul civilizației occidentale pe parcursul ultimelor cinci decenii. Generată în mare parte ca răspuns la dificultățile de înțelegere pe care arta recentă, produsă în acest areal civilizațional pare să le implice aproape sistematic, înrădăcinate inclusiv și major în diversitatea formelor de manifestare artistică, curatoria a devenit un mod de a aborda realitatea ale cărei sfere de aplicabilitatea s-au extins dincolo de câmpul profesional și cultural al artei. În general, curatoria a tins să fie înțeleasă cultural și teoretic ca implicând în mod fundamental o activitate de mediere sau chiar având medierea între artă și presupuse publicuri drept misiunea sa esențială. Prezentul studiu critică această înțelegere a curatoriei, argumentând că denaturează înseși aspectele cele mai importante ale acestei practici și cu siguranță pe cele mai relevante sub aspectul producerii de valoare, mai ales la nivelul percepției individuale a artei, dar și la nivelul cultural colectiv. Pornind de la o abordări din sfera studiilor culturale și a antropologiei culturale, studiul de față se concentrează asupra analizei unei paradigme diferite de definire și comprehensiune operațională a curatoriei, văzută ca un simptom al societății tehnicizate, specifice civilizației recente occidentale. Ipoteza desfășurată este că a privi curatoria ca pe o subspecie a tehnicii, în sensul în care aceasta a fost definită, acum aproape 70 de ani, de către Philip Rieff, permite o mult mai bună caracterizare, înțelegere și amplasare civilizațională și culturală a acestei practici, curatorul ca expert fiind în fapt o instanță profesională și culturală mult mai plauzibilă decât curatorul mediator. Totodată însă, studiul demonstrează insuficiența acestei abordări, pornind de la concepte teoretic dezvoltate de Martin Foss și Iain Mcgilchrist, care de asemenea riscă să lase la o parte aspecte centrale ale curatoriei, legate de capacitatea acesteia de a produce sens și îmbogățire

* Conf. univ. dr. habil., University of Art and Design in Cluj-Napoca.

experiențială, prin accesare registrului metaforic și prin subminarea tehnicii, posibilă printr-o utilizare creativă și eliberată de imperativul eficienței a înseși instrumentelor tehnicii.

Cuvinte-cheie: *curatorie, civilizația tehnică, mediere culturală, expert, metaforă.*

Introduction

The use of the word curator and the deployment of activities and actions which are more or less loosely associated with the presumably specific cultural practice named curating are currently widespread in the contemporary artworld(s). (Becker, 2006) The rapid expansion of curating is as astonishing as it is historically new: the word curator itself has only very recently, if one puts things in a broad historical perspective, emerged in broad usage, to denominate a person who performs specific tasks, more or less complex, having to do with how art is maneuvered and presented to various types of public.

Nevertheless, the curator as an art world professional has already become an apparently stable feature of the professional field. During the last three decades, defining curating and understanding the curator's roles and function, from various social or cultural perspectives, has been the object of intellectual research, while academic programs aimed at either training future curators or studying curating as an intellectual, professional or cultural practice have been established. The present paper takes a brief look at one current, widely shared understanding of the curator's role, that situates him in a specific operational position in the field of art production and apprehension and then proposes an analysis of a far more apt, yet in itself incomplete understanding of curating and of the role of the curator.

The „orthodox," albeit implicit understanding: the curator as cultural mediator

The curator's role has been perceived already, despite being a recent reality of the art world or perhaps because of its relative recentness, in a multitude of ways. Once curating largely permeated the art professional and

the larger cultural field, some perspectives on its functions and implicitly on the curator's role, position and status have been widely, but perhaps somewhat uncritically accepted. Thus, in recent years, it has become rather common to situate the curator in the field of the professional activities grouped under the name of cultural mediation and consequently to assert that the curator is a cultural mediator or, to be more precise, one instantiation of the professional cultural mediator. The latter has been repeatedly described as an agent with increasing influence on the economic, symbolic or axiological dynamics of the contemporary cultural life. Thus, it has been asserted that „cultural mediators became vital agents to artists, not only with respect to the immediate problem of economic survival and reaching an audience, but also for the valuation of their work and the establishment of their reputations" (Janssen & Verboord, 2015, 441). The quoted authors specifically mention curators among such cultural mediators and agree that the latter have a significant power to decide what cultural and artistic productions actually reach the public, as previously argued. (e. g. Debenedetti, 2006). In the past two decades or so, cultural mediation has been increasingly perceived and practiced as a specific set of activities, with mostly communicational and / or educational purposes; cultural mediators, thus, have been defined in more specialized ways (from volunteers offering information during the course of big art events to planners of educational programs involving some type of encounter with art). Nevertheless, mediation continues to be, explicitly or implicitly, perceived as a fundamental feature of curating. But in my view, at their core, in their most important and potentially meaningful facets, the curatorial endeavors cannot be, in a strict sense, just works of symbolic or cultural mediation or even primarily mediation processes.

Semantically and pragmatically, mediation inevitably involves a position of neutrality, of in-betweenness occupied by an agent who interferes as little as possible with a content that he or she is presumably able to apprehend and then make it intelligible for the receiver. But that is definitely not the gist of what curatorial work is about. The curator's work inevitably changes the object of his or her focus, just as the art he or she works with influences (or should influence) him/herself. The actional landscape of curating is thus essentially defined by concomitant and mutual causality

and, hopefully, incremental change (Lerner & Ford, 1992, 56, 57, 178, 179). The power of curating is mainly its potential ability to diversify the possibilities for meaning expression of the art work that are, in one form or another, curated. This is not mere mediation: just like with art itself, curating is not only about presenting something as a representation (for example, of the curatorial concept), but to bring about a manifestation of the acute, unmistakable presence (Moxey, 2013, 3, 6, 53, 54, 59, Didi-Huberman, 2005, 156) of the art on display.

Of course, selection, value manufacturing and taste making are involved in operations of cultural mediation, and that operation can even be understood as one of exercising cultural and social power (Moulin, 1987, van Rees & Dorleijn, 2001, Charlesworth, J. J., 2007). Nevertheless, the operation of selection as expression of social and cultural power is still far from encapsulating both the breadth and the core of what curating is, when deployed closed to its full potential. The understanding of curating as a cultural mediation activity and of the curator as a gate-keeper or value maker offers good, albeit partial answers to how they actually function in a certain cultural, social, institutional, and political environment. What is being utterly left out from such a vision of curating is really its core: its fundamentally processual nature, unfolding in a mutual causation landscape. In understanding the curator as mainly -or solely- a cultural mediation, sociology throws phenomenology (and dialectics, perhaps) out the window, with significant epistemic losses. Put differently, if the curator is a cultural mediator or even a gate-keeper (Janssen & Verboord, 2015, 443), this is an incidental aspect of the curatorial endeavor as such, regardless of whether or not it is an aspect with significant impact on the art world or the cultural life at large: essential and impactful are different things.

The curator as expert / technician and curating as technique

But if curating is not essentially a matter of mediation, what does it fundamentally rely upon, what is the intellectual, cultural and social practice of curating rooted in? One plausible answer, hardly elaborated so far in the literature, is that curating is a symptom or a flavor of technique in the

broadest sense (Ellul, 2021) and the curator is an epitome of the expert, as defined and described by Gurri (Gurri, 2018) and others.

Curating emerged out of an extremely dynamic artworld, namely that of the contemporary art production of the first decades after WW2. It can be said that the birth of curating is temporally and evolutionarily coextensive with the birth of what is usually coined as contemporary art, understood as a phenomenon specific to the Western culture (yet, of course, available to expansion as part of globalization). Regardless of plausible, justified reservations one might have with respect to the current, commonly accepted definition of what contemporary art might actually be (Danto, 1997; Smith, 2009), it is a historical fact that curating has been born out of the same dynamic circumstances which also lead to the considerable diversification of art forms and practices in the last century's sixties and seventies. (Balzer, 2014, 60, 61, 64) Also, the initial rise of the curator was also synchronic with a decrease in the (perceived) relevance of the art critic in the larger context of the artworld (Elkins, 2003, 12, 13), an evolution which I shall not analyze here, as it lays beyond the scope of the present paper. In consequence, the rise of the curator took place in times of serious disturbance in the symbolic and institutional system of art, therefore its function in the professional field (Bourdieu, 1993, 30, 34) can be plausibly, yet very incompletely understood as explanatory, anxiolytic and restorative as far as an axiological order of contemporary art production is concerned. In an increasingly diverse morphological landscape (McGhee, 2007) of art, the curator is expected, from such a socio-cultural perspective, to be able to illuminate meanings, to detect tendencies, to offer theoretical and explanatory frameworks that would serve the purpose of retaining a sense of coherence, albeit fragmentary, of the post-war art; he or she is expected to be able to understand the (current) dynamics of art better than the novices / the publics, broader than the artists themselves and to crystalize this superior understanding in visual productions, namely art exhibitions, in their turn supported by the curatorial hermeneutic stance, as offered by the various instantiations of the curatorial concept, of which the curatorial text, accompanying the exhibition is just the most prominent, but singular instantiation. The curator, in short, is supposed to be a guiding expert.

The most relevant and complete analysis of the expert's role and position in recent society is that provided by Martin Gurri. In his brilliant book, „The Revolt of the Public and the Crisis of Authority in the New Millennium", Gurri poignantly describes both the high social status awarded to the expert by recent, industrialized and post-industrialized societies and the epistemic and environmental constraints that make it almost unavoidable that social expectations with respect to experts should be unrealistic, thus explaining, perhaps most importantly, the recent fallout unfolding between much of society and experts. The authority of experts is questioned in various fields, as the limits of their knowledge and capacity, although perfectly normal, are coming to be better and more widely understood by various publics, much to their dismay, discomfort or downright anger. (Gurri, 2018, 60, 171)

One of the attributes bestowed by society upon the expert that is of particular relevance for a discussion about curators and curating is their presumed ability to produce certainty and erase doubt (Gurri, 2018, 197). That function in the art world seems to have been indeed designated for the curator, as this profession / institution rose concomitantly with the degree of uncertainty and apparent confusion elicited by much recent art, namely the historical vanguards and especially the neo-vanguards of the sixties and seventies. In a field of production where subjectivity is of utmost relevance, originality is praised as a core value and the actual morphological features of the products vary wildly as more and more art that doesn't look like art (Danto, 1997, 22, 140) was being displayed, one of the Western artworld's responses was the manufacturing of an expert to tackle the problem.

Interestingly enough, the historical, societal and institutional dynamics of the scientific and political expert are closely matched by the historical, societal and institutional dynamics of the curator, although a time lag can also be identified. The emergence and developments of curating tend to happen after similar phenomenon had already taken place in fields like science, politics, and bureaucracy in the largest sense. Thus, the art world in the sociological understanding of the syntagma seems to rather adopt and translate institutional and epistemic evolutions initiated elsewhere in society.

That being said, it is entirely remarkable that phases in the evolution of the curator as a profession / position of expertise in the artworld, as identified by Balzer, maps very coherently onto the developmental phases identified by Gurri in the evolution of the expert as such in Western societies. In both cases, a succession of the following phases or cultural and societal processes can be observed: genesis (and initial eccentricity), followed by stardom and then normalization. In the case of the expert, generally speaking, as noted by Gurri, our contemporary age is already manifesting doubt and demystification of the powers and competences attributed to expertise. This phase of disenchantment has not manifested yet, at least not in poignant ways, in the case of the relationship between the curator and the art world or, better said, the art system.

The genesis of curating has occurred, as mentioned before, in a situation of increasing anxiety, uncertainty, diversity and complexity of the field of artistic production, which was to become the curator's field of expertise. At the same time, this phenomenon occurred under the circumstances in which the economic resources allocated to that particular field were rapidly growing: already during the sixties, but especially since the mid-seventies, the contemporary art market exploded, its size increasing by at least two orders of magnitude in only about forty years. Thus, the volume of artistic production, the amount of resources being allocated to it and the morphological diversity of recent art all became sources of overwhelming complexity, easily mistakable for chaos, a way out of which seemed to necessitate superior knowledge and specific guiding.

The social awarding of stardom and of presumed „special powers" was also a phase in the evolution of the curatorial profession / institution, just as it had already been the case with experts in other fields. In the case of the expert this attribution of special powers, in the limit case leading to presumed infallibility, is unwarranted, but nevertheless socially and psychologically reassuring. The experts, like the curators, became social stars either in their respective fields of activity or in larger contexts. (Balzer, 2014, 62) In the case of curating, on its way of becoming a cultural practice or sets of habits of dealing with the world and ordering reality that spilled out of the world of contemporary art in the larger cultural environment -the transition from curating to curationism (Balzer, 2014, 90, 95, 104, 126)- the curator

became a social star in terms of notoriety, but also of presumed impact on the evolution of the field of art: travelling the world and „making things happen", some top tier curators are largely perceived, perhaps justifiably, as more important to art than the vast majority of artists. When it comes to experts in general, socially endowing them with some sort of epistemic stardom has often had dire consequences, and a brilliant literature has amounted in the last decades, illuminating this fact. (see Gurri, 2018, Taleb, 2012) Wrong predictions on which public policies were based, or that were used at least as justification for epistemically dubious and socially perverse policies, group thinking and „trained incapacity" (Kahn, 2009, 238) are only a few of the serious downsides of placing unwarranted and exaggerated trust in experts. Nevertheless, in the case of curators, such effects could hardly have the same magnitude and overall social toxicity, at least to the extent that the expertise of highly regarded curators is not likely to have prominent impact outside the art system. Within that system, the demiurgic perception of the curator was facilitated by the cultural stardom attained by a few of them: the curator is asked and trusted to be able to, generally speaking, make order out of the chaos of the historically recent artistic production of the western civilization.

The normalization phase and the institutional clarification of the curator's roles took place roughly in the last decade of the twentieth and the first of the 21st century (Balzer, 2014, 137, Smith, 2012, 26). It is however very important to note that the normalization of the curator did not mean the disappearance of the star curators. To the contrary, the international stars of curating have actually consolidated their special status, both in terms of celebrity and in terms of financial gains. Therefore, what has happened was rather a twofold process, leading to a pronounced asymmetry in the professional field of curating, similar to the asymmetry that characterizes the population of artists in the art market (Abbing, 2002, 281, 282): a few have a lot, while many share the little that remains available. Big name curators travel the world and are offered tremendous resources for building blockbuster shows, flamboyant retrospectives of famous modern or contemporary artists in the top museums of modern and contemporary art or large biennials, while the vast majority of curators, collaborating with much smaller institutions and having budgets smaller by two, three orders

of magnitude at their disposal, are making far less visible or prominent exhibitions. It would be very useful if research was rigorously conducted to falsify the hypothesis that such asymmetry is mathematically similar or equivalent to those already identified and precisely described in various other social and professional networks (Beinhocker, 2006, 175, Thurner, Hanel & Klimek, 2018, 144).

The fourth phase, namely that of disenchantment, is currently and perhaps abruptly underway when it comes to experts in general, although, as mentioned above, not really identifiable with curators in the art world. As the dissolution of public trust in experts and their authority, as well as authority in general is excellently and in detail described by Gurri, I shall not go into further discussion of the topic here. Question though remains as to why the disenchantment's symptoms have not yet been observed, to which I see three plausible answers. The first is that what we see is simply a time lag: as the expert in general preceded the advent of the curator in particular, the disenchantment is just expectedly going to happen at a later time. The second is that specificities of the structure of the art system make this disenchantment less likely, in terms of utility. One could thus imagine an art system in which the curators' roles in maintaining the professional networks' connectivity -their betweenness centrality, in network theory terms (Thurner, Hanel & Klimek, 2018, 168)- have become poignant enough to ensure that the curatorial profession is useful, maybe even essential to the system, from this perspective, even if trust in presumed superior expertise of the curator about art might decay. Finally, the third answer would be that curating does not and will not, in the near future, go through the disenchantment phase because it has proven already to be a genuinely positive addition to the production and reception of art, by succeeding, more often or not, to produce value or to enrich meaning. Perhaps further research could illuminate which of the three answers (if any) is more plausible; in any case, time certainly will.

By means of what is the curator an expert, though? What are the palpable or otherwise compelling signs of his or her expertise, if any? The proofs have to have something to do with a procedural domain. All expertise is, to some degree, or it is at least expected to be, expressible in some procedural structure. Here we find the fundamental link between the curator

as expert and the realm of technique. The curator's abilities must be reliable and iterative in their application: if he or she is to be an expert, he or she must have consistent know-how. To some extent at least, the curator's expertise has to be procedural and demonstrated by some sort of efficiency.

I refer to technique as broadly and brilliantly defined and explored by Jacques Ellul. The French social scientist-cum-prophet would offer the following circumscribing of the concept of technique in his seminal book, „The Technological Society": „The term *technique,* as I use it, does not mean machines, technology, or this or that procedure for attaining an end. In our technological society, *technique* is the *totality of methods rationally arrived at and having absolute efficiency* (for a given stage of development) in *every* field of human activity." (Ellul, 1964, xxv) Technique is thus a realm of reality as well as a specific mode of dealing with the world, in which all actions are subordinated to a unique and all-encompassing *telos*: efficiency. Sometimes this efficiency can specifically be expressed as yield, but it should not be reduced to it, especially not to rather simplistic form of economic, financial yield, as „an entire realm of effects of technique -indeed, the largest- is not reducible to number". (Ellul, 1964, 18) Technicians gained increasingly overwhelming importance in the modern Western civilization, from the 18th century onwards, being active either in fields of mechanistic technique, generally designated as technology (engineers, planners of all sorts, top technologies operators etc.) or in fields of social and cultural technique (educators and academics, governmental regulatory bodies and bureaucracy at large). Technicians, in other words, are Ellul's partial equivalent of Gurri's experts or, to be more precise, experts are the top layer of the category of technicians.

How does the curator fit into this societal and cultural landscape of technical expertise? For sure, what is largely expected in the art system from curators, or at least what is being explicitly said to be expected, is „professionalism": dealing with art, a „matter" that is always somewhat messy and recalcitrant, especially if we talk about recent art (usually labelled modernist and contemporary), the curator is expected to illuminate some sort of order. Even more ambitiously, he or she may be expected to clarify contemporaneity as such, for the rest of us: „Can we say that the purpose of curating today is something like this: To exhibit (in the broad sense of show,

offer, enable the experience of) contemporary presence and the currency that is contemporaneity as these are manifest in art present, past, and multitemporal, even atemporal?" (Smith, 2012, 26)

To perform such ordering and clarifying tasks, the curator must presumably be able to extricate himself or herself from the sheer vortex of personal impressions, feelings or even ideas he or she might have regarding this or that body of artworks. Since it is academically studied, curating appears presumed to be teachable, which means it is possible to acquire the competences and skills necessary to pursue it in a structured, hence procedural manner. All these unveil a social and cultural expectation that curating be, at least to some degree, a sort of technique. As technique, its main goal would be efficiency: somehow maneuvering art in such ways that a maximum of benefits can be derived from such operation, by the public, by the artists, by institutions of art or by society as such. Not everyone is thrilled about this technical turn of curating, as, for example Balzer writes about it using terms from neuro-pathology, while he also connects this turn with the claim curators make at being imparters of value: „There is a paranoia of professionalism here: a hyper -or accelerated- desire to make ephemeral creative practice into 'value' and 'work' in order to secure its status and canonization." (Balzer, 2014, 30)

But does the curator really produce value, and for whom? With such a question in mind, understanding curating as something similar or fully assimilable to technique presents obvious advantages. If one agrees with Ellul that technique's *telos* is efficiency, in its broadest sense, then curating can be assessed in terms of some forms of efficiency and can be found to withstand scrutiny quite well. The most prominently visible types of value that can be hypothesized to be imparted, at least in part or efficiently augmented by the curator as technician / expert are two: epistemic value and monetary value. There are good arguments to be made in support of the idea that the curators indeed contribute to both: a better market capitalization for the art he maneuvers, presuming he or she does it convincingly and in the adequate context and creating a surplus of knowledge (and of symbolic value, for whom cultural prestige would probably be a reasonable and less imprecise proxy, but that is a distinct discussion) about the said art. As far as the first form of value is concerned, both many artists and many art

institutions, actively seek to collaborate with prestigious curators; for both type of agents in the art system, the association is, often among other things, a quality warranty which will lead, directly or indirectly, sooner or later to superior monetization. Interestingly enough, the curator's expertise has been associated with production of value in economic terms even outside the field of contemporary art. The idea that curating generates revenue is present in the mind of anthropologists, for example: already in 2009, Churchill and Elliott proposed that deploying a „curatorial eye" in conducting specific research can be important for „generating business value from ethnography". (Churchill and Elliott, 2009). It is a plausible assertion that part of what Balzer calls curationism, namely the spilling over of curating from the field of contemporary art in other areas of our contemporary culture and societal life to be fueled by such hopes of added financial value.

As far as epistemic value is concerned, the expertise of the curator has been described as leading to insights and synthesis that are not necessarily available to art historians or theorist in general. Terry Smith, among others, is an adamant supporter of this thesis, specifically writing about „the ways in which, in the years around 2000, Kirk Varnedoe, Okwui Enwezor, and Nicolas Bourriaud offered competing perspectives on the prevailing direction of contemporary art. Their insistence, respectively, on a continuity of modernist values within contemporary art, the arrival of a worldwide postcolonial constellation, and the small scale yet portentous emergence of a relational aesthetics, are examples of the kind of curatorial insight into contemporary art that I am talking about." (Smith, 2012, 26) The conceptual frameworks proposed by the mentioned curators do not reside on a priori philosophical or purely historical assumptions about the evolution of recent art, but stem from direct experience with art, executed in expert ways.

So, can curating rightfully and meaningfully be understood as a technique, one which is applied to art by socially designated, professionalized experts with the purpose of efficiently producing financial and epistemic value? To a certain degree, this is a coherent view. However, just because it is coherent, it doesn't automatically mean that it's complete or quintessential. There can be little doubt that much of curating being done nowadays and much of what curating almost always brings about, when it is successfully, coherently deployed is able to generate such gains in terms of

value. The problem with reducing, theoretically or practically, curating to just that, namely expertly deployed technique, is that it leaves unaddressed and, respectively, it stifles the potential curating has for being more than this. When understood, explicitly or implicitly, in such a way, the understanding of curating is incomplete and, at the same time, arrogant, like all bureaucratic approaches to reality are, to lesser or greater extent. When practiced from such technical, expert-minded, technicist position, it impeaches on a fuller expression of what the curatorial process can be and attain.

In other words, curating-as-technique approach has less obvious, perhaps, disadvantages, which can prove fatal to curating's own, specific *teloi*, when and if such an understanding is actually informing the practice as such, as well as it can be unjustifiably reductive when and if it is informing a theoretical, general view of curatorial activities. I submit that reducing curating to a technique that can be efficient in measurable ways for increasing knowledge about art or increasing its market value is not a valid approach of the practice, as it leaves aside or at least it makes secondary its relation to meaning and experience. A curator making an exhibition unavoidably affects the ways in which the art on display is being experienced by individuals who encounter it in the framework of that exhibition, which is a *Gestalt* in itself, or it is desirable to be. In „Painting and Experience in Fifteenth Century Italy", Michael Baxandall at some point defines artists as „professional visualizers". (Baxandall, 1988, 45) Paraphrasing this definition, I propose that the curator's tasks are circumscribed by and subordinated to the general *telos* of enriching the public(s)' (the viewers, the beholders) experience of art. However, such richness of the experience, -which has usually a correlate in the richness of meaning of the art encountered within the *Gestalt* of an exhibition- that is enabled or facilitated to manifest by the curator's creative endeavor is not easily measurable, if it is at all.

Finally, going back Ellul's thinking, there was no doubt in the French sociologist's mind that art is a victim of technique. After writing about the alienating dangers posed by technique to humans and further elaborating of what a technicist system is, the French sociologist would devote a whole book to recent art, namely the art of the 20th century, unfolding under the label and in the spirit of technicist modernism. In „Empire of Nonsense",

Ellul performs a scathing critique of recent art, considering that it either perpetuates and reinforces the tyrannical grip of technique on civilization and on the human being (Ellul, 2021, 155, 162, 163) or laments it, in desperate or escapist tones, without actually attacking or even properly demasking it. (Ellul, 2021, 176, 177, 185, 187). Although much of his sharp critique is well grounded, his overall conclusion, that all modernist or contemporary art has been subjugated by the technical regime of our civilization, is flawed in just one, but significant aspect. What Ellul fails to observe is the fact that art is in principle and also in some of its modernist and contemporary instantiations a behavior that cannot be fully subjugated by technique, for the important reason that it can use technique in a-technical ways. This does not refer simply to primitivist stances in visual art, to intentional „de-skilling" or other, similar approaches. Deeper than this, art is a-technical in the sense that it can (and often does) respond to the call of *teloi* that are very different from the *telos* of technique, namely measurable efficiency. Richness of meaning, for example, as well as depth of sophistication or aesthetic exquisiteness simply lay beyond the scope of a vocabulary involving efficiency.

I propose that curating, on one hand and core creative and productive activities belonging to the art behavior, on the other hand (Dissanayake, 1995, 29, 30, 49, 50, Chatterjee, 2014, 178, 184) have in common the access to visual and conceptual creativity. At its best, curatorial work produces meanings and enriches the viewer's experience of art, deploying creativity in the sense of the term offered by McGilchrist: „Creativity is less a 'what', a thing that is done, than a manner in which whatever it may be is approached. It is not an entity, but a disposition towards the world." (McGilchrist, 2021, 322). That disposition „it is about seeing hitherto unperceived parallels, seeing shapes or *Gestalten* that others have failed to see, standing back and taking the broad view" (McGilchrist, 2021, 324). Therefore, as maker of exhibitions, the curator is bringing into existence new *Gestalten*, which can be described in terms of formal properties and special relations, but also bear meanings that only come into being concomitantly with the generation of the *Gestalten* themselves. It obtains from this that the meanings (or the symbolic charge, or the semantic content) of the exhibition does not precede its existence in any essential way, therefore the exhibition cannot be a work of mediation of

some already existent content. Conversely, at its worse, the curatorial work fails to enable the emergence of this sort of *Gestalt*, with its associated meanings: after all, exhibitions can be dull, incoherent, or pointless. But these are precisely consequences of curating giving up too much to technique, or to mediation, more than it is actually necessary. In conclusion, curatings potential is to be more than mediation, as well as more than technique: like art, spiritual ritual, play (Dissanayake 1995, 64, 65), humor (Clements, 2020), and eroticism, curating has the capability to employ technique in a-technical ways.

With respect to curating as technique and curators as experts, one has also to consider the perspective on the curatorial process as exactly what it phenomenologically and perhaps dialectically is: a process. And even if process can be taken over by technique, becoming procedure, that doesn't mean it necessarily should, nor that it is always the best evolution for a process to be turned into an efficient, technical procedure. But there is one more fundamental implication of the fact that the curatorial endeavor is fundamentally processual. Being a process, curating is not hylomorphic. Anthropologist Tim Ingold has already, compellingly, took issue with the hylomorphic model starting from its inadequacy to describe what in anthropology is called „material culture": „what scholars call *material culture*, a phrase that perfectly captures this theory of making as the unification of stuff supplied by nature with the conceptual representations of a received cultural tradition. 'Material culture', as Julian Thomas (2007: 15) puts it, 'represents at once ideas that have been made material, and natural substance that has been rendered cultural.' In the literature, the theory is known as *hylomorphism*, from the Greek *hyle* (matter) and *morphe* (form)." (Ingold, 2013, 20) Components of material culture, however, are really not generated by people (or minds, if one prefers) by imposing a pre-formed and complete model of an entity of sorts onto presumed inert matter. Ingold stresses the active importance of materials as such in the process of making and also the crucial importance of making itself. Following Deleuze and Guattari, he points out: „The trouble with the matter-form model, argue Deleuze and Guattari, is that in assuming 'a fixed form and a matter deemed homogeneous' it fails to acknowledge, on the one hand, the variability of matter – its tensions and elasticities, lines of flow and resistances – and, on

the other hand, the conformations and deformations to which these modulations give rise. In reality, they insist, whenever we encounter matter 'it is matter in movement, in flux, in variation', with the consequence that 'this matter-flow can only be *followed*' (Deleuze and Guattari 2004: 450–451)." (Ingold, 2013, 25)

Making is fundamentally a dynamic process and impossible to completely predict: in making there is unavoidable uncertainty, as material both follows, but also opposes the makers' intentions. Perhaps more importantly, those very intentions go through a dynamic process of change during making, they are to a greater or lesser extent modified by the process, they get better clarified and better articulated during the process. „The maker's ambitions, in this understanding, are altogether more humble than those implied by the hylomorphic model. Far from standing aloof, imposing his designs on a world that is ready and waiting to receive them, the most he can do is to intervene in worldly processes that are already going on, and which give rise to the forms of the living world that we see all around us – in plants and animals, in waves of water, snow and sand, in rocks and clouds – adding his own impetus to the forces and energies in play." (Ingold, 2013, 21)

Thus, Ingold's solid claim is that not the hylomorphic regime, but the dynamic process of making is the fundamental regime under which, just like it happens in nature, art, architecture, archeology and anthropology function. Technique, on the other hand, can be understood, combining Ellul's and Ingold's perceptions as always tending to hylomorphism. After all, the *telos* of efficiency can hardly be measurably and consistently attained without the precession of (intended) form over (more or less inert) matter. Therefore, an inherent, though by no means radical or complete antagonism exists between technique and making understood as process in the larger sense, not just as procedure. The things Ingold highlights about the „four A's" mentioned above hold true for curating as well. Curating is making, first and foremost. The great patriarch of curating, Harald Szeemann aptly insisted that his identity (and almost implicitly that of the profession that he almost single-handedly „invented") was that of „Austellungsmacher" (Balzer, 2014, 52). An exhibition needs to be made, for the curatorial process to actually be considered existent. Material items need to be physically maneuvered, matter needs to suffer modifications, the setting of the exhibition need to be

physically, prepared, arranged, staged, whichever may be the case. The meaning and the agency / energy of an exhibition cannot emerge, cannot be allowed to come into actual being without making, without a process which involves numerous interactions and operations, some intellectual, some physical and, one could argue, some also emotional and axiological.

If curating is fundamentally a process of making, then it too, like art, architecture, archeology, and anthropology, as well as like craft or like ritual, it is not hylomorphic, but morphogenetic. (Ingold, 2013, 22) Curating generates forms, but not in a purely technical manner, in which a presumably „pure and complete" curatorial concept is pressed onto the „messy" fabric of reality, thus resulting, with maximum efficiency a form that is the faithful translation of the model / concept. The *modus operandi* of the curator is, whether he or she wants it or not, engagement and negotiation. In making exhibitions, the curator has to engage, as a complex system himself or herself, with various components of another complex system, understood as „co-evolving, multilayer network" (Thurner, Hanel & Klimek, 2018, 22), namely the topologically local art world: artists, artworks, artefacts, institutions, communicational channels, technology etc. that one way or another will play a role in the actual making of the exhibitions. Under complexity, a technical type of expertise is not greatly useful, because the actual interactions, reactions, influences, relations involved in the process give rise to an impressive amount of uncertainty that cannot be done away with via some sort of „efficient curatorial technique". Things like intuition, experience, flexibility, courage and, above all, imagination are required for the curator to be able to truly be the main catalyst of the process of growth by which the exhibition as unique and meaningful *Gestalt*, endowed with its own metaphorical horizon, is generated. For indeed, in a processual understanding of curating, the curator looks more like an essential catalyst than like a technically savvy expert.

Ingold sees processes of making as processes of growth, and it is true that curating is intrinsically linked with growth, with development. An exhibition is more like a developing organism than like an inanimate product made by a cast being applied onto matter or generated by a predetermined, efficient technique operating in a specific medium. Some decades ago already, intellectual approaches of development such as LSF

(Living Systems Framework) or DST (Developmental Systems Theory) have come to understand and adequately describe that processes of change (Ford & Lerner, 1992) and evolution (Oyama; 2000, Schapiro, 2011) in general, but those of growth in particular are essentially occurring via complex interactions between, let's say the growing entity and its environment, in which it is nested so intimately, that even the separation between the entity and the environment can only be a conceptual one, not a real, ontological one. Thus, the curator's actions are part of a causal field (Ford & Lerner, 1992, 56) dominated by mutual causality (Ford & Lerner, 1992, 57), a field of interactions in which „a change in any variable is understood as a consequence of the operation of the entire field of variables". (Ford & Lerner, 1992, 57) In making an exhibition, the curator's actions may be instrumental, but are continuously shaped by the interactions with all the other components of the environment in which the exhibition is growing (artists, institutions, cultural ideas, technology and so on and so forth), as they also shape these components of the environment. For sure, there are behavior episodes, namely „time limited pattern(s) of behavior occurring in particular context(s)" that experience has proven functional and perhaps even efficient. Of course, the curator may recur to such behavioral episodes and structure them in behavioral episodes schemata (Ford & Lerner, 1992, 141), in order to solve similar problems pertaining to the curatorial process, in similar contexts. But under complexity, uncertainty and mutual causality, as here described, this curating as technique simply does not suffice. Thus, the curator remains essentially, from this developmental perspective, not an expert mastering technique, but a shaped generator of shape, a shaped *„Austellungs-als-Gestalts-macher"*.

Finally, as technique, or as social technology, to use the more precise words of Beinhocker (Beinhocker, 2006, 243), curating / the exhibition might be imagined to be an era-typical solution to a problem, and can be suspected to function according to the following dynamics, brilliantly identified by Foss: „Every age has its favorite solutions to its problems [...] They are repeated again and again and they gather authenticity while they lose depth". (Foss, 1949, 1) In the contemporary art system, the exhibition has clearly become the privileged, most efficient and more frequent medium of the encounters with art. However, the depth of curating, that is the curatorial practice's ability to illuminate unique metaphorical horizons that can arise

through the *Gestalt* presumably proposed by exhibition, can easily be lost. Both by starification and by normalization of curating, the practice can become dull, automatized, meaningless, at the very moment that is widely accepted as necessary in a presumed self-evident way, as something that is both a „must" and a sufficient warranty of, in this case, quality. That is because „as a technique or a method will always be in want of a goal, the purist will fool himself into believing that the technique as such may serve as its own goal, the method as such as its own truth. In this way, the task of the man will be reduced to the perfection of technique". (Foss, 1949, 32) Therefore, as social technology, unanimously or at least widely and uncritically accepted as necessary and unproblematically beneficial, curating risks falling into the pitfalls of pompous irrelevance. And it does so often, as many exhibitions these days suffer either from excess of curating, namely, the exhibition doesn't illuminate the aesthetic or metaphorical horizons of the artworks, but rather abuse and distort them, in order to somehow „make a curatorial point", to glorify a curatorial concept, which is another sense in which one could use the syntagma „vampire curator". Some exhibitions, from the far more modest and less visible in the larger system of art may also suffer from insufficient curating: the exhibition could have looked the same or even better without the actual input of a curator, which sometimes points to a curatorial failure, but more often to the simple realization of the fact that not all exhibitions actually need curators.

Also, employed as explanatory technique, as a means to make things clearer about „messy" art, curating would also miss perhaps the most important point. „The simile and the analogy link the unknown to the known, in an expedient and practical way, closing the problematic entity into a familiar pattern. The metaphorical process, on the contrary raises the problem even there where we seemed at home and shatters the ground on which we had settled down in order to widen our view". (Foss, 1949, 57) A curatorial process may have as a result an exhibition in which similarities (and it is irrelevant if they are present as negations, in the form of contrasts) and analogies are brought forth glaringly: all the works are made by the same artists, or by the same artists in the same period, or but different artists approaching, presumably, the same „aboutnesses" (Danto, 1997, 113), or there is a visual element present in all the works, by means of which they are similar et., etc. All these similes and analogies are not necessarily useless or

irrelevant: they indicate relations, illuminate possible meanings, can invite minor revelations and „aha!” moments, are capable of enriching the experience of the encounter of art in some relevant ways. But they do generally tend to nudge the viewer into the too narrow path of believing that the similes and the analogies are what constitutes the truly relevant part of the artworks and thus pose the danger that the individual *energeia* or agency (Gell, 1998, 20, 29) of each and every artwork, as well as of the *Gestalt* that the exhibition is or should be gets diminished, lost, or difficult to grasp. The exhibition needs to generate, facilitate, require or permit a metaphorical process, if it is to be „all that it can be”, or almost all. The highest, most complete possible *telos* for the curatorial process would then be to shape a metaphorical horizon at the same time for each artwork and for the ensemble that is the the exhibition, to move things in the metaphorical sphere. And that creation of such a horizon or sphere cannot be attained by sheer display of efficiency – aiming technique. The curatorial process needs, in order to reach the described *telos* to be concomitantly technical AND a-technical, efficient AND „generous”, clarifying AND mystifying, fictionally explanatory AND revelatory.

So, if it were mere technique, curating would be found wanting from multiple perspectives, and it may lose so much of its potential depth that may end up not even being a really good preferred solution to a problem of an era, as Foss would put it, although it may become somehow authentic, an essential feature of that era (curating is, after all, „oh, so contemporary”, to paraphrase the title of a famous performance conceived by Tino Sehgal). That is because the real problem it would so try to solve is incompletely understood by formulating it as „bringing some decently, intellectually, defendable, classificatory order into the apparent chaos, messiness, difficulty and meaninglessness of (recent) art”. Curating, therefore, can be understood, at its best, as a technically employed process, that is able to use technique in a-technical ways in order to illuminate art different than words could illuminate it, in order to help us overcome the following reality, excellently expressed by McGilchrist: „There are certain subject matters that are simply not well encompassed by language. Anything to do with the spiritual or the religious falls into this category: anything to do with the arts (by which I mean things like poetry, literature, music, painting, architecture, all these things), we can talk about them, we can rationalize them, but we

must recognize that, in doing so, we won't be able to express the most central thing about them, which is the relationship that they induce in us and the awakening they cause for us." (McGilchrist, 2022)

Conclusion

The present paper initially evaluated critically a commonly held view of the contemporary practice of curating as mediation, sometimes as cultural mediation. I was able to dismiss this view as not only insufficient, but essentially flawed, as it does not properly take into consideration some of the most fundamental dynamics of the curatorial process.

As alternative, I have analyzed in depth the hypothesis that curating could be better understood as technique and the curator as an epitome of the expert. Further studies will hopefully focus on some other promising hypotheses, from which the most promising appear to be that of curating as fictional therapy, understood through the thinking of Philip Rieff (Rieff, 1966; Rieff, 2006) and that of curating as production of meaning or of metaphorical content.

Curating as technique and the curator as expert proved to be a quite appealing and defensible hypothesis. The similarities between the expert in general, as it was socially produced by the late industrial culture and the curator, as a person with special abilities in ordering and explaining the messy evolutions of recent art are prominent and not random. However, closer scrutiny revealed that this hypothesis would also be found wanting, if one is to consider the practice of curating in all its unavoidable complexity. I have thus shown that curating cannot be reduced to technique, for it is adamantly important that it transcends technique, if it is to come close to the realization of its full potential, on several levels.

All in all, although mastering the craft is immensely important, and curating is definitely more a craft than a science or a purely intellectual endeavor, for the curator, if he or she is to creatively and meaningfully enrich anyone's encounter with art or artefacts, the question „how to curate?" needs to remain secondary to the more fundamental questions: „what is actually being curated and why, to what end or better towards what metaphorical horizon of meaning?" For it is only such a „why?" that can serve as a source for staying true to whichever priority or priorities the curator might assume

in the messy process of making an exhibition, be it the art / artefacts, the artist / artisan, the public, the context or even his or her own conceptual framework for the exhibition. The curator will unavoidably prioritize one or two of these: it is indeed preferable that one does so while being aware of the choice he or she had made and that creative, yet sober awareness comes from the „why?" of the *teloi*, not from the „how" of the technique.

The deeper and richer it is, art resembles wisdom, as described by Foss: „wisdom does not solve, it states the problem" (Foss, 1955, 55) In curating, particularly art, technique is not enough to facilitate art's ability to do that: imagination and creativity are necessary, otherwise the exhibition reduces art to symbol, instead of enabling it to settle into and generate the metaphorical horizon. If an exhibition is to fulfill this *telos* as, it has to resemble metaphor itself, to become a „unity of tension and process" (Foss, 1949, 61), not a technique that eventually would „settle down in the repetition of an organized scheme". (Foss, 1949, 89) Curating, at its best, would thus be best understood as the intellectual, emotional, cultural and physical process of making exhibitions as unique, meaningful *Gestalts*, which requires technique and expertise, but is fueled by imagination, welcomes knowledge, but illuminates metaphor, and may provide explanations, but aims to engender richly textured encounters.

Bibliography

Volumes

ABBING, HANS. 2002. *Why Are the Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts.* Amsterdam: Amsterdam University Press.

BALZER, DAVID. 2014. *Curationism. How Curating Took Over the Artworld and Everything Else.* Toronto: Coach House Books.

BAXANDALL, MICHAEL. 1972. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy.* Oxford: Oxford University Press.

BECKER, HOWARD. 2006. *Art Worlds.* Berkeley. Los Angeles. London: University of California Press.

BEINHOCKER, ERIC D. 2006. *The Origin of Wealth. Evolution, Complexity, and the Radical Remaking of Economics.* Boston: Harvard Bussiness School Press

BOURDIEU, PIERRE. 1993. *The Field of Cultural Production.* New York: Columbia University Press.

CHATTERJEE, ANJAN. 2014. *The Aesthetic Brain*. Oxford: Oxford University Press.

CLEMENTS, PAUL. 2020. *The Outsider, Art and Humor*. New York: Routledge.

DANTO, ARTHUR C. 1997. *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. 2005. *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*. University Park: Pennsylvania University Press.

DISSANAYAKE, ELLEN. 1995. *Homo Aestheticus.Where Art Comes From and Why*. Washington: Washington University Press.

ELKINS, JAMES. 2003. *What Happened to Art Criticism?*. Chicago: Prickly Paradigm Press

ELLUL, JACQUES. 2021. *Imperiul nonsensului*. Arad: Sens.

ELLUL, JACQUES. 1964. *The Technological Society*. New York: Vintage Books.

FORD, DONALD H. & LERNER, RICHARD M. 1992. *Developmental Systems Theory. An Integrative Approach*. Newbury Park. London. New Delhi: Sage.

FOSS. MARTIN. 1949. *Symbol and Metaphor in Human Experience*. Princeton: Princeton University Press.

GELL. ALFRED. 1998. *Art and Agency. An Anthropological Theory.* Oxford, New York: Oxford University Press.

GURRI, MARTIN. 2018. *The Revolt of the Public and the Crisis of Authority in the New Millennium*. San Francisco: Stripe Press.

INGOLD, TIM. 2013. *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture*. New York: Routledge.

KAHN, HERMAN. 2012. *The Essential Herman Kahn. In Defense of Thinking (eds: Aligica, Paul Dragos & Weinstein, Kenneth R.)*. Plymouth: Lexington Books.

McGHEE, GEORGE. 2007. *The Geometry of Evolution. Adaptive Landscapes and Theoretical Morphospaces*. Cambridge: Cambridge University Press.

McGILCHRIST, IAIN. 2021. *The Matter with Things. Our Brains, Our Delusions and the Unmaking of the World*. London: Perspectiva Press.

MOULIN, RAYMONDE. 1987. *The French Art Market: A Sociological View*. New Brunswick: Rutgers University Press.

MOXEY, KEITH. 2013. *Visual Time. The Image in History*. Durham. London: Duke University Press.

OYAMA, SUSAN. 2000. *The Ontogeny of Information. Developmental Systems and Evolution*. Durham. London: Duke University Press.

RIEFF, PHILIP. 1966. *The Triumph of the Therapeutic.* New York: Harper & Row, 1966.

RIEFF, PHILIP. 2006. *Sacred Order / Social Order. My Life among the Deathworks*. Charlottesville: University of Virginia Press.

SHAPIRO, JAMES A. 2011. *Evolution. A View from the 21st Century*. Upper Saddle River: FT Press Science.

SMITH, TERRY. 2009. *What Is Contemporary Art?*. Chicago: Chicago University Press.

SMITH, TERRY. 2012. *Thinking Contemporary Curating*. New York: ICI

TALEB, NICHOLAS NASSIM. 2012. *Antifragile. Things that Gain from Disorder*. New York: Random house

THURNER, STEFAN. HANEL, RUDOLF. KLIMEK, PETER. 2018. *Introduction to the Theory of Complex Systems*. Oxford: Oxford University Press.

Articles

CHARLESWORTH, J. J. 2007. „Curating Doubt" in RUGG, JUDITH & SEDWICK, MICHELE. 2007. *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Bristol and Chicago: Intellect.

CHURCHILL, ELIZABETH F. & ELLIOTT, AME. 2009. „Flexibility and the Curatorial Eye: Why and How Well- Documented Fieldwork Sustains Value Over Time. Ethnographic Praxis" in *Industry Conference Proceedings* at file://localhost/1 https/::www.epicpeople.org:flexibility-and-the-curatorial-eye-why-and-how-well-documentedfieldwork-sustains-value-over-time.

DEBENEDETTI, S. 2006. „The Role of Media Critics in the Cultural Industries" in *International Journal of Arts Management 8.*

JANSSEN, SUSANNE & VERBOORD, MARK. 2015. „Cultural Mediators and Gatekeepers" in WRIGHT JAMES D. (ed. In chief). 2015. *International Encyclopedia of Social and Behavioral Sciences*. Oxford: Elsevier.

VAN REES, C. J. & DORLEIJN, G. 2001. „The eighteenth-century literary field in Western Europe: interdependence of material and symbolic production and consumption" in *Poetics 28.*

Web

McGILCRHIST, IAIN. 2022. at https://www.youtube.com/watch?v=gPdmphpV3u0&t=2211s

The 1990s as a time of crisis in painting. The case of painting in Romania

Roxana Modreanu*

Rezumat. Subiectul crizei picturii se referă, de obicei, la deceniile al șaptelea și al optulea ale secolului XX din cadrul artei occidendale. Totuși, această încadrare cronologică nu reflectă realitatea din statele foste comuniste din Europa centrală și de est. Studiul de față analizează modul în care conceptul de criză a picturii poate fi aplicat artei românești, având în centrul atenției scena artistică clujeană. Aceasta este folosită ca punct de referință în special datorită activității așa-numitei Școli de pictură de la Cluj (cunoscută, pe scurt, ca Școala de la Cluj). Studiul de față este o analiză comparativă a tendințelor artistice din lumea occidentală și Europa de est, o altă componentă fiind analiza istoriografiei de artă românești privitoare la arta din perioada comunistă. În a doua parte a lucrării sunt analizate instituțiile artistice din Cluj. Aceasta se încheie cu concluziile despre cum și de ce se poate vorbi, în același timp, atât despre o continuitate a folosirii mediului picturii, cât și despre o criză a picturii în România anilor 1990. Pentru a ilustra continuitatea în uzul mediului picturii în cadrul artei românești, cadrul teoretic folosit utilizează noțiunea de geografie a artei, așa cum a fost ea definită de Piotr Piotrowski.

Cuvinte-cheie: *comunism, Școala de pictură de la Cluj, Piotrowski, artă românească, pictură.*

When considering art movements in Eastern Europe before 1989, one should consider the socio-historical specificities of this area, as convincingly Piotr Piotrowski showed in his now celebrated book *In the Shadow of Yalta* (Piotrowski 2011[2]). But what if the artistic scene of those areas continues to

* Senior lecturer, University of Art and Design in Cluj-Napoca

have distinct features that can be traced back to the Communist period? This paper follows the tradition of painting in Romanian art through an East-West comparative perspective, maintaining Piotrowski's concept of geography of art as a theoretical frame even for artworks and art movements made after 1989. The aim is to show that certain successful painters – the ones from the Cluj School of Painting – that became international renowned ones are part of a continuous tradition of painting, their approach being a consequence of this tradition. At the same time, in the following paragraphs it will be analysed how their successful careers can be tied with the Communist past and the Transition. This succession of events differs substantially from Western models, where painting's success in the 1980s – viewed as part of the revival of traditional media – followed after a so-called crisis of traditional media in the Western world.

For the Western world, the 1980s are generally perceived as the return of painting. While this describes more accurately the phenomenon which took place in the United States of America, a closer examination reveals that the timeframe was different for other countries. In the USA, the 1980s meant, in terms of traditional media, the rise to fame of Julian Schnabel, David Salle, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Peter Halley and Jeff Koons, while part of the art critics understood their success in terms of art market, which transformed those artists into stars, those artists becoming the most influential figures in the art world (Pearlman 2003: 9-10). This Neo-expressionist phenomenon evolved at a different pace in other countries. In Italy, the Transavanguardia started playing a key role in the 1970s, as Achille Bonito Oliva indicates in the case of artists such as Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, and Mimmo Palladino (Bonito Oliva 2002). In his analysis, Klaus Honnef sets the start of the whole phenomenon in the 1970s (Honnef 1990: 41-7), a more appropriate timeframe if considering this phenomenon an international one. In Germany, Gerhard Richter, George Baselitz, and Sigmar Polke started their career in the 1960s. What is special in this case is their training in the German Democratic Republic, while later on they built their career in the German Federal Republic (Ruhrberg *et al.*: 367-8). The Communist regime will also prove to be important in the case of Romania, but in a quite different way and, more importantly, at a different time.

Painting in the city of Cluj seems to be living a fruitful love story with the West in the last two decades. Following the market success of Adrian Ghenie and other painters who studied at the Art Academy in this city, the concept of the Cluj School of Painting emerged. The artists from the Cluj School of Painting (Adrian Ghenie, Victor Man, Mircea Suciu, Șerban Savu, Marius Bercea) started to show their works mostly internationally, which does not mean that the tradition of painting as a main medium of expression started to fade in the city. Painting and, generally speaking, traditional media remain among the most visible art forms employed by artists on the art scene of Cluj.

Some words must be said about this art scene: the city does not have a museum of contemporary art that could play the role of an institution setting the standards for the mainstreams of artistic life[1]. The collection from the Art Museum in Cluj on permanent display begins with premodern painting – icons – and, in its chronological display, ends before the beginning of the Communist period. This approach regarding art during the Communist times gives some clues about the tense relationship between the present art scene of Cluj – and most likely, Romania – and art prom the previous period. Even though it is in the position to set a precise timeline for the moment when late modernism end and contemporary art emerges in Romania, the museum avoids to make such statements that could prove controversial. The aesthetics imposed by the Communist party, Socialist Realism, and, after the latter's demise, the obligation of delivering official art imposed on the artists, contributed to the energic rejection following the Romanian revolution of 1989 of art produced in the period spanning from 1947 to 1989. This tense relationship between art museums and recent past was also noted by Piotrowski, when considering the activity of the National Museum of

---

[1] Recently, a local cultural institution, named Cluj Cultural Centre [*in Romanian: Centrul Cultural Clujean, further on CCC*] was founded. Even though it poses in the leading contemporary cultural institution in the city, in the field of visual exhibitions its record is rather poor. Since its founding at the end of 2016 until the moment we are writing this text, mid of 2023, the CCC managed to organize two exhibitions, while trying to found a European Centre of Contemporary Art [*further on ECCA*], an ongoing project that first failed when the CCC did not receive the Zonal Comission of Monuments' approval for the renovation project of a historical monument where ECCA should have functioned. This being considered, CCC or ECCA do not have a word to say in the art trends in the city.

Contemporary Art in Bucharest [*in Romanian: Muzeul Națonal de Artă Contemporană, further on MNAC*]. The Polish art historian noted the rather bizarre situation in which a museum housed by Nicolae Ceaușescu's House of the People [*in Romanian: Casa Poporului*], now the building of the Romanian Parliament, does not produce exhibitions about art made in the Communist period (Piotrowski 2009: 155-60). Since 2009, when Piotrowski published his study, MNAC organized some exhibitions with official Communist art, like *Triaj*, showed between 10th of November 2016 and 1st of April 2018, and constructed a permanent exhibition showing a cultural timeline of the Communist period and alternative art dating from that era. Although the tense relationship with the official art of the time continues – *Triaj* was constructed in such a way as to resemble a storage room of official art, not an exhibition which presents valuable works of art –, steps towards analysing the artistic past were made.

The tense relationship between contemporary art stakeholders and the Communist artistic past should be noted at this point. As we shall see, official art, with its propensity towards painting and sculpture, guaranteed continuity in terms of mastering those media. In those terms, talking about the re-emergence of painting – and traditional media – in Romania in the 1980s is not a viable conceptual framing. Because of the nature of official art and the way the artistic education system in Romania was organized, painting, sculpture, drawing and printmaking remained the most visible art mediums on the art scene in the 1980s. The studies regarding Communism in Romania made after 1989 tend to focus mostly on the alternative art scene (Pintilie 2000; Titu 2003; Cârneci 2013[2]), most likely because of its potential to portray artists as dissidents. Nevertheless, even though alternative exhibition spaces, not related to the Artists' Union in Cluj, started to function in that town during the 1970s and all the way through the 1980s, they did not show exclusively experimental art. While those spaces are mainly remembered for exhibitions of new forms of art, such as installations, works of painting, sculpture, drawing, and printmaking were *also* exhibited. The official activity comprised of various exhibitions in the galleries of the Artists' Union and the annual exhibitions that usually took place in the Art Museum. Those annual exhibitions were organized according to the main medium used: the annual exhibition of painting, the annual exhibition of

sculpture, the annual exhibition of graphic arts and so on, including annual manifestations of applied arts. There also existed art commissions that resulted in traditional art, be it sgraffito, mosaic, or monumental sculpture.

Even though in those times it was almost impossible for artists to ignore the official demands – therefore having official commissions in the portfolio was mandatory –, after 1989 artists started to ignore that part of their work, while the scholars mainly researched the alternative art field. Even in terms of exhibition making and institutional support, alternative art and the Western mainstream political discourse were gaining ground in a country that did not have a solid tradition in this regard, as can be seen through the activity of the Soros Contemporary Art Centre in Bucharest, which can be considered a confirmation in this sense, being solid example during the 1990s of this type of approach (Kessler 2013: 17, 132). Erwin Kessler associates the practice of those years with the influence of the 1960s and 1970s from the international milieu, especially with the influence of Joseph Beuys (Kessler 2013: 17, 123). From this point of view, a time of pseudo-crisis in Romanian painting – it would be more proper to call it a time with less international visibility – could be associated with the 1990s. At the same time, one should consider the way in which the narrative about art in peripheral geographical spaces was – and sometimes is – constructed. Piotrowski shows that, very often, the East and West tend to tell the story of art primarily by considering the Western art trends and picking those artists in the East who had a similar approach towards art as their Western counterparts, therefore considering the Western values as universal (Piotrowski 2011², 26). Considering this biased conceptual framing, it is easier to understand why the experimental art practices were so interesting for art historians, beyond their distance from the official art practice from the Communist times.

In terms of a „breaking with tradition" in Romania, the 1990s can be regarded as the time when such an event took place, but mainly looking at the country's aspirations – in numerous domains, not only in the artistic field – of becoming a part of the Western world[2]. In truth, traditional media

2 Regarding the Westernizing process, the Romanian ambitions began in the 19th century, when, during the last stages of Ottoman domination, a clear choice in this regard became manifest in all the societal fields: institution design, fashion, culture etc. With this profound transformation came the constant need to show that Romania shared the same values as

continued their existence peacefully, proof being the emergence of the Cluj School of Painting in the 2000s, a phenomenon tied to the transformations Romania went through after 1989 and to the search of a universal artistic and cultural language (Iacob 2017: 440-2). This was a phenomenon that could have not existed if painting had altogether disappeared.

As pointed out above, when attempting to analyse the contemporary art trends in Cluj, looking at the art institutions in that town does not provide much help. For this reason, the activity of contemporary art galleries, commercial or not, is of the upmost importance. The prestigious galleries can function as an indicator for, on the one hand, who the established artists in the city are and, on the other hand, what is fashionable at a certain point among young artists when the activity of experimental galleries and artist run spaces is considered. Therefore, when assessing the state of painting (and traditional media) in the last twenty years in Cluj, the activity of those art galleries that have or had a longer life span and come with some associated prestige should be considered.

For considering specifically the activity of those galleries in the present paper, a short history of art galleries in Cluj is essential. The first centre of contemporary art in Cluj was The Paintbrush Factory, that ceased its physical existence around 2020, after being on a descending path for some years. The Paintbrush Factory was comprised, at its peak, of artists' studios and most of the contemporary art galleries in town (most renowned: Plan B Gallery, Sabot Gallery, :Baril Gallery, Intact Space). Frictions between members started to build up ending in a break-up. The result was the founding of a new centre, called The Centre of Interest, with the participation of most of the artists from the Paintbrush factory and all the galleries mentioned above, except Plan B. Recently, frictions started to arouse there too, causing the abandonment of the space by Sabot and :Baril (the last one ceased its existence altogether).

---

the Western world in all the domains, ignoring local factors that make Romanian society different from other countries, mainly because this difference was understood as a proof that Romania was inferior to the West. This phenomenon became more acute after 1989 because the Communist period was – and is – understood as a time when Romania was divorced from the West.

From all those galleries, Plan B is the most commercially successful, being tied to the Cluj School of Painting phenomenon. A closer look at its portfolio (plan-b.ro) shows that not only artists from the Cluj School are present there, but also artists from other generations, active during the Communist era: Ioana Bătrânu, Ion Bitzan, Cornel Brudașcu, Mihai Olos, Victor Ciato and Miklós Onucsán. Apart from Onucsán, all the artists were active mainly during the Communist period and worked with traditional media, the first three being painters. This choice of artists at Plan B reveals another way of looking at the recent past: painting, even painting done in the Communist period, and even official painting – Bitzan is well known for his official painting – was brought in the centre of attention again, in what can be considered a process of reconsidering the art of that era. Even scholarly studies about official art started to be more fashionable in the last decade, as are Irina Cărăbaș's book about public monuments from the beginning of the 1950s (Cărăbaș 2017), Daria Ghiu's book about Romania's participation at the Venice Biennale (Ghiu 2015) or catalogues and exhibitions with and about official art from the art museums in Cluj and Bucharest, which examine, unavoidably, traditional media, therefore including painting or painters who also worked in other media (Enache 2016; Breaz 2016).

The other galleries that can be seen as significant players, Sabot and :Baril, had different criteria for selecting artists. Both work(ed) mainly with artists who started their career well after 1989. Nevertheless, when considering the activity of artists in Sabot's portfolio[3], whose activity rather focuses mainly on conceptual art, one can observe that some of the Romanian artists are painters. This is the case of Radu Comșa. This points to the fact that painting, regardless of the way in which it is understood – primarily as a medium, or as a form of conceptual art – still is one of the major artistic means used by artists in Cluj.

Another way of approaching the connection between painting in the Communist period and painting after 1989 in terms of continuity is by taking a closer look at the activity of Quadro Gallery. Quadro is a very distinct institution when comparing it to the other art galleries in town. The reasons for which this gallery was not included in the above brief review is that

[3] The reason for which just Sabot's activity is considered is that the other gallery mentioned, :Baril, ceased its existence.

Quadro is, at least in part, a modern art gallery, although quite often works of art from the Communist times come into light at their art shows and auctions. At the same time, another particularity of this gallery is its regional focus. While those mentioned above tend to look at artists from all over the country, or, as it is the case with Sabot, try to have a more international focus with artists from all over the world, Quadro focuses primarily on artists from Transylvania, acknowledging this territory's quite distinctive past, that leads to some particularities in art practice. From time to time, their interest goes beyond Romanian borders: „Our activity has a regional focus on the art of Transylvania, but we also think of the region in a broader sense: Romania, Eastern and Central Europe, the Eastern Block, etc., acknowledging that there are specific meanings behind all these levels." (https://galeriaquadro.ro/aboutus). Looking at the activity of Quadro by considering the artistic media it prefers, traditional media (painting, sculpture and printmaking) are by far the most often showed and auctioned. Considering the generous time frame the works of art are selected from, it undoubtedly shows the continuity of traditional media in Romanian art practice during the interwar and Communist times, which means that the crisis of painting mentioned at the beginning of this paper for the Western world did not manifest in Romania – or, considering a much broader territory, Eastern Europe – in the 1960s or 1970s, even though forms of experimental art practices can be traced in Romania in those decades. In fact, painting and experimental art practices coexisted in those years.

Returning to the point of considering the 1990s as a moment of crisis for painting, another issue can be considered by analyzing the activity of art galleries in town. Leaving aside their different profiles, there is something that Plan B, Sabot and Quadro have in common: all those galleries came into being after 2000. Plan B opened in 2005 (https://www.plan-b.ro/info), Quadro in 2008 (https://galeriaquadro.ro/aboutus) and Sabot in 2009 (http://www.galeria-sabot.ro/index.php/info/about/). All those galleries are commercial galleries. It is a well-known fact that traditional media is better for business, selling more easily than other forms of art (video art, land art, performance or even installation when the latter are very large). Bearing this in mind, and returning to the fact that all those galleries work (also) with Romanian artists, it can be considered that it was crucial that a critical mass

of artists who worked with traditional media existed, from which those galleries could select the ones who could perform best on the contemporary art market. Looking at Quadro's practices, it becomes clear that collectors show an interest for traditional media regardless of the time the works were made.

This points out towards two periods for which the presence of painting on the Romanian art scene is beyond doubt: the Communist period, between the 1950s and the 1980s, and the period starting in the 2000s until the present times. This leaves us with the 1990s as a decade where painting seemed to have had a more fragile status. We argue that this crisis was not one of production of painting, but rather a crisis from the perspective we currently hold on the past. Currently, when considering the past, the tendency is to treat differently the Communist and Post-Communist period. If for the Communist times the instances and tendencies have been presented above, for the Post-Communist period artists are valued considering their success on the art market – therefore the fascination with the Cluj School of painting – or according to the political content of their work, but in a way that is relevant from a universalist perspective (which usually means Western social and political topics). Considering these criteria of evaluating past art, the 1990s become irrelevant. At the same time, this does not mean that during the 1990s no art (using traditional media) was made. The 1990s are a period in which the artistic practice was dominated by those artists active before 1989. In Cluj, this was the case of painters like Cornel Brudașcu and Victor Ciato, who both are part of Plan B gallery's portfolio. Some of them did not adapt to the art market and the downfall of the old centralized system. Others, as was the case of the Prolog group, were happy to freely affirm their religious beliefs through art, but their approach was too narrow and had an agenda which opposed western Christian denominations, as Erwin Kessler argues (Kessler 2013: 155). But most of these artists continued an artistic practice resembling that of the previous decades. This situation proves that if there was a crisis of painting, it was mostly a crisis of the way the past is perceived. In the 1990s painting was not only very much alive and well, but also those artists practicing it became the masters of the new generation and ensured a continuity in passing the use of this medium to the new generation, that happened to be more successful on the art market.

Taking a closer look at the Cluj School of Painting phenomenon, two systems of constructing a symbolic discourse are encountered. The first is the re-examination of the past, with painting and traditional media beginning to be reconsidered and even appreciated for several reasons, while setting aside the aspect of Communist propaganda. In the work of artists, such strategies can be seen in works of Adrian Ghenie. The second path shows a more general approach regarding this medium. A lot of paintings tackle the issue of the resources painting has as a medium, as is the case of works by Victor Man, or fall into classical categories of painting, a fascination with this medium still being present in the mindset of artists, in a milieu where artistic education is still organized in ways similar to those of the Communist times. A lot of exhibitions of painting leave room for further investigation of this medium, that seems to have endless possibilities.

This modalities of approaching picturality and the past have certain similarities with the way of writing about painting in the past, especially about painting in the Communist times. From this perspective, it can be argued that the remembrance of the artistic tradition during traumatic times is dealt with in similar ways in writing or in artistic practice. This way of considering current art historical and artistic practice points again towards the period of the 1990s as a moment of crisis for painting, in a way that connects it with the lack of reflexivity about the Communist past. At the same time, this lack of reflexivity can be connected with Piotrowski's critique of the National Museum of Contemporary Art from the beginning of this institution's activity.

All in all, it becomes clear that painting never left the Romanian art scene, including the one in Cluj. If searching for a time of crisis, the decade of the 1990s can certainly be identified as such. On the other hand, it can be argued that this crisis is more a crisis of writing about painting that one of painting as such. This almost blank spot in writing can be correlated, as shown above, with different trends in thinking about art and with the continuous effort to bridge the gap between Western art practices and the Romanian ones. The consequence of this approach has led, inevitably, to a less substantial theoretical analysis of artistic phenomena from the category of traditional media in the 1990s. With all the trends in culture and thinking, painting continued to exist and thrived after 2000s, having spectacularly re-

entered the spotlight with the art market success of the Cluj School of Painting. Considering the fact that the city of Cluj was the primary zone of interest, this whole development can be traced by following the historiography about Romanian painting and the activity of certain art galleries in Cluj. In the last decade, painting offered one of the most productive fields of re-examination of the past thanks to its association with official art during the Communist period and it proves to be a fruitful medium of analyses of societal attitudes regarding the Communist past.

References

Periodicals:

Bonito Oliva, Achille. 2002. „Transavanguardia”. *Art Dossier*, novembre 2002, n. 183, Firenze, Giunti Gruppo, pp. 1-50.

Iacob, Bogdan, 2017. „The ‘Cluj School’ of painting: main representatives of a contemporary art phenomenon”. *Brukenthal acta musei 2*, no. 12, pp. 439-458.

Papers in volumes:

Piotrowski, Piotr. 2009. *New Museums in East-Central Europe: Between Traumaphobia and Traumaphilia*, in *Political upheaval and artistic change/Momenty zwrotne w polityce i sztuce*¸ editors Claide Bishop, Marta Dziewańska, Museum of Modern Art in Warsaw, 2009, pp. 149-166.

Catalogues:

Breaz, Dan. 2016. *Sens Interzis. Grafică românească, desen și colaj din perioada 1960-1994*, Cluj-Napoca: Editura Școala Ardeleană.

Enache, Monica. 2016. *Artă pentru popor?/Art for the people?*, București: Muzeul Național de artă al României.

Volumes:

Cărăbaș, Irina. 2017. *Realismul socialist cu fața spre trecut. Instituții și artiști în România: 1944-1953,* Cluj: Idea Design&Print Editură.

Cârneci, Magda. 2013. *Artele plastice în România: 1945-1989. Cu o addenda1990-2010*[2], Iași, București: Polirom.

Ghiu, Daria. 2015. *În acest pavilion se vede artă. România la Bienala de Artă de la Veneția (1907-2015)*, Cluj: Idea Design&Print Editură.

Honnef, Klaus. 1990. *Contemporary art*, Köln: Taschen Verlag.

Kessler, Erwin. 2013. *X:20. O radiografie a artei românești după 1989*, București: Vellant.

Pearlman, Alison. 2003. *Unpacking Art of the 1980s*, Chicago, London: The University of Chicago Press.

Pintilie, Ileana. 2000. *Acționismul în România în timpul comunismului*, Cluj: Idea Design & Print.

Piotrowski, Piotr. 2011. *In the Shadow of Yalta. Art and Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*[2], ed. London: Reaction Books Ltd., trans Anna Brzyski.

Ruhrberg, Karl; Schneckenburger, Manfred; Fricke, Christiane; Honnef, Klaus, 2000. *Art of the 20th Century*, Köln: Taschen Verlag.

Titu, Alexandra. 2003. *Experimentalismul în arta românească după 1960*, București: Meridiane.

WEB

www.plan-b.ro accessed at 4.12.2020.

https://galeriaquadro.ro/aboutus accessed at 20.07.2020.

http://www.galeria-sabot.ro/index.php/info/about/ accessed at 20.07.2020.

Considerații privind teoria și practicarea principiilor clasice și contemporane de conservare și restaurare

Fruzsina Rauca-Bencze*

Abstract. The evolution and theoretical deepening of conservation and restoration principles, which have been increasingly affecting and hampering the work of the art conservator predominantly in recent decades, calls for an analysis from an evolutionary perspective of the concepts that guide this profession, with the intention of determining their current state. The article begins with a review of the development of conservation as a profession and as a history of ideas and values, concerning changes regarding the attitudes in conservation and the influence of classical theories on the development of cultural heritage. Hereinafter, the paper presents a synthesis of Cesare Brandi's *Teoria del Restauro*, accompanied by some reflections on his most fundamental principles in relation to the concepts of other theorists. In contemporary society, since conservation and restoration involves a decision-making process that will affect the material and conceptual realm of the works of art, taking Brandi's principles into consideration, some potential new notions are explored to expand the applicability of his theory to the conservation and restoration of modern and contemporary art.

Keywords: *contemporary theory, art conservation, cultural heritage, artwork authenticity, re-treatability.*

Introducere

Evoluția și aprofundarea teoretică a normelor de conservare și restaurare care se resimte și îngreunează munca restauratorului preponderent în ultimele

* Restaurator, drd., Muzeul de Artă Cluj-Napoca / Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca.

decenii, solicită o analiză dintr-o perspectivă evolutivă a conceptelor care ghidează această profesie, cu intenția de a determina starea actuală a acestora. Lucrarea de față prezintă o sinteză a teoriei lui Cesare Brandi privind conservarea și restaurarea operelor de artă, însoțită de câteva comentarii asupra celor mai importante principii ale sale în corelație cu conceptele altor teoreticieni.

Deoarece conservarea și restaurarea presupune luarea unor decizii care vor afecta planul material și conceptual al operelor de artă, ținând cont de fundamentele lui Brandi, sunt analizate câteva posibile noțiuni noi pentru extinderea aplicabilității principiilor sale asupra conservării și restaurării artei moderne și contemporane.

Dezvoltarea conservării și restaurării ca dovadă istorică a ideilor și a valorilor

Cea mai veche formă de protecție a bunurilor culturale a rezultat din respectul pentru moștenirea strămoșilor, care a dus la conservarea artei rupestre generații la rând (Dutton 2009:36-247). Începuturile conservării europene datează din Antichitatea clasică, de la Pliniu și Vitruviu, care erau preocupați de mesajul original și de permanența operelor de artă (Keck 1996:284). În Evul Mediu, în cadrul creștinismului s-a dezvoltat specificul lucrărilor legate de religie pentru manifestarea sacrului, preluând anumite funcții din tradițiile de venerare a relicvelor sfinte. Cu timpul, operele laice, prin recunoașterea geniului creator au devenit și ele admirate și venerate. Primele tratate tehnologice - cum ar fi *De Coloribus et Artibus Romanorum* al lui Heraclius din secolul al X-lea, *Il Libro dell'Arte* al lui Cennino Cennini din secolul al XV-lea, toate conțin numeroase descrieri ale materialelor folosite de artiști, precum și instrucțiuni pentru modul și tehnica de utilizare. Aceștia au abordat, de asemenea, problema permanenței creației, dar nu se refereau direct la ideea de valori patrimoniale și nici nu defineau arta în sine (Szmelter 2020:17). Din punct de vedere academic, prima instituție reală de artă, *Accademia delle Arti del Disegno* a fost înființată în 1563 de către Cosimo de' Medici, sub influența lui Giorgio Vasari. În Renaștere, când a crescut interesul pentru arta antichității, artiștii vremii au fost angajați pentru a conserva operele de artă vechi, având sensibilitatea artistică și talentul

necesar pentru această sarcină. Raphael Sanzio a fost cel care, la inițiativa Papei Leon al X-lea, a fost numit primul restaurator din Roma în 1513. Cu toate acestea, priceperea reală nu a fost asociată cu intențiile nobile în conservarea operelor de artă, iar slaba dezvoltare a cunoștințelor în materie de conservare din acea perioadă nu a fost întotdeauna capabilă să atingă scopurile și standardele estetice urmărite (Thomas 2002:2-15). În secolul al XVII-lea și la începutul secolului al XVIII-lea, se observă lipsa de respect pentru opera originală și nepăsarea față de integritatea acesteia. Au apărut artiști care s-au ocupat de conservarea colecțiilor regale: Vicenzo Carducci a conservat picturi la curtea spaniolă, David Teniers cel Tânăr - în Flandra, la galeria de pictură a arhiducelui Leopold-Wilhelm de Austria, Frans Hals - în Olanda, la colecția de artă a consiliului orașului Haarlem, Annibale Carracci, Pietro Della Vecchia, Giovanni Battista Pittoni, Francesco Fontebasso - în Italia, Hans von Aachen - la Praga (Slansky 1956:161). Desigur că la acea vreme artiștii nu respectau autenticitatea picturilor, modificau prin repictarea compozițiilor sau prin tăierea liberă a marginilor ajungând să falsifice operele de artă. Această libertate excesivă a artiștilor-restauratori și a patronilor lor a dus la popularizarea în secolul al XVII-lea a operelor de artă și a comerțului cu artă (Szmelter 2020:18).

Termenul „cultură”, precum și „patrimoniu”, provine din gândirea intelectuală a secolului al XVIII-lea. Tot în acest secol a apărut o noțiune pentru profesia celor care îngrijesc arta, în engleză și italiană un conservator, iar în germană și franceză un restaurator (Muñoz-Viñas 2005:25). Semnificațiile diferite ale acestor concepte derivă din specificul limbii și din diferențele culturale și din valorile recunoscute. Tot în această perioadă a apărut termenul de operă de artă în Europa, odată cu apariția academiilor de arte frumoase, iar Alexander Gottlieb Baumgarden a introdus domeniul esteticii, moment emergent în care arta începe să își impună criterii de evaluare de natură estetică (Szmelter 2020:18). Exemple în care o instituție sau persoane ridică problema conservării au mai existat și înainte, dar vorbim despre modele izolate, fără continuitate. Astfel se poate aminti prima instituție care menționează problema conservării culturale, Societatea Anticarilor din Londra, înființată în 1707 (Szmelter 2020:18).

Un personaj important de menționat este de asemenea Pietro Edwards, care prin profesionalismul său a supervizat restaurarea lucrărilor din

Veneția în secolul al XVIII-lea, fiind denumit de către Senat director de restaurare a tablourilor publice din Veneția. Acesta și-a detaliat teoriile în *Capitolato*, carte scrisă în 1777 (Muñoz-Viñas 2005:27), care pe lângă descrierea lucrărilor și șantierelor, conține și un set de reglementări și norme care doreau să prevină eventuale excese comise de către artiștii și conservatorii care restaurau obiectele de artă din Veneția (Szmelter 2020:19-20). Munca sa de conservare a reunit caracteristicile unui erudit și ale unui artist, folosind cunoștințe derivate din diferite discipline, inclusiv din chimie. Reglementările lui Edwards sunt valabile și astăzi în abordarea noastră privind aspecte precum limitarea integrărilor cromatice sau îndepărtarea repictărilor (Muñoz-Viñas 2005:2). Despre integrare, Edwards afirmă că retușul „lipsurilor" ar trebui să se limiteze doar la zonele cu pierderi totale și că ar trebui pictate în stilul artistului (Darrow 2000:112). Un principiu dominant în metodologia sa de lucru a evoluat din ideea că trebuie „să remediezi efectele, dar niciodată, prin această acțiune, să nu depășești cauzele". Cu alte cuvinte, o pictură nu trebuie distrusă ca să fie salvată. Cu toate acestea, au existat întotdeauna anumite limitări, pe care un restaurator trebuie să le accepte atunci când are de-a face cu obiecte realizate din materiale instabile și supuse degradării timpului. Edwards a avertizat că „fragilitatea nu este o dezonoare unică a producției pensulei, ci condiția generală a lucrurilor create" (Darrow 2000:70). În publicația sa, *Dissertazione preliminare*[1], Edwards a prezentat un cod de comportament și etică profesională, dintre care am extras câteva detalii: conservatorul trebuie să protejeze în permanent starea originală a lucrării în timpul manipulării și transportului; să remedieze toate degradările provocate picturii prin curățări anterioare în limita fezabilității și fără proceduri false; să îndepărteze toate retușurile vechi care acoperă pictura originală fără a provoca degradări în original; să repare pierderile cromatice prin integrări transparente; să nu folosească materiale care nu pot fi ulterior îndepărtate; să dubleze lucrările atunci când este necesar, dar numai acele lucrări care au structura afectată (Darrow 2000:80). Edwards a conștientizat problemele legate de degradarea

[1] *Dissertazione preliminare al piano di custodia da istituirsi per la possibile preservazione e per il miglior mantenimento delle publiche pitture*, publicat în 1785

materialelor utilizate în restaurare, iar asta a condus la angajamentul său față de principiul reversibilității în tratamentele efectuate (Darrow 2000:114). Ambiția lui Edwards pentru practica de restaurare de la Veneția a fost de a onora realitatea estetică, istorică și materială a lucrării. Aceeași teorie nu va mai fi articulată în mod complet până la Cesare Brandi, care a reconstruit bazele practicii moderne de conservare din Italia (Darrow 2000:106).

Cu toate acestea, practica de conservare a servit adesea mai mult la prezentarea abilităților practice ale restauratorului și nu la utilizarea ei pentru efectuarea unor tratamente necesare. De exemplu, transferul unei picturi prin tehnica *marouflage* (transferal unei picturi realizate inițial pe pânză pe un suport rigid) era considerată o operațiune de rutină, intervenție care astăzi, în lumina eticii moderne de conservare este respinsă. Tratatele din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea menționează dublarea picturilor pe pânze noi. Antoine Joseph Pernety, autorul manualului de pictură *Handlexikon der bildenden Künste* din 1764 a organizat în ordine alfabetică și tehnici de conservare, iar sub titlul *rentoiler*, a scris în felul următor: „[...] atunci când un tablou pictat pe pânză se învechește, se crapă sau chiar se desprinde, trebuie să-l lipiți pe o pânză nouă. Acest lucru se poate face cu ajutorul amidonului din făină cu o cantitate mică de pudră de usturoi sau cu ajutorul adezivului obținut prin amestecarea făinii în apă cu o soluție de clei puternic, apoi prin fierberea amestecului” (Szmelter 2020:19). În Franța, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în atelierul lui Jean-Louis Hacquin și al fiului său, François-Toussaint Hacquin, se îngrijeau colecțiile regale. Metodele lor de dublare a lucrărilor presupunea modificarea cleiului animal prin adăugarea unor rășini și unui ulei fiert, iar îndepărtarea pânzei originale se realiza cu ajutorul aburilor și al solvenților. Din nefericire, dacă privim din punctul de vedere al eticii actuale a conservării și restaurării, abordarea caracteristică a conservatorilor de la acea vreme denotă o lipsă de respect pentru aspectul original al imaginii și al suportului său. În timpul procedurii de dublare sau de transfer, de multe ori marginile originale erau tăiate pentru a ușura procesul (Szmelter 2020:20).

Johannes Winckelmann[2] a fost cel care a inițiat o conștientizare a responsabilității noastre față de estetica operei originale, de apreciere a integrității ei, împreună cu contextul istoric al acesteia. Winckelmann a pledat pentru o conservare în care primează autenticitatea și conservarea materialului original, care, din punctul său de vedere devenea baza tuturor cercetărilor ulterioare privind valoarea acelor obiecte. El sugera marcarea pieselor care au fost adăugate ulterior pentru a le distinge, pentru a nu-i induce în eroare pe privitori (Szmelter 2020:20).

La începutul secolului al XIX-lea, în evaluarea esteticii unei opere de artă, pe lângă funcția comemorativă, au fost recunoscute istoricitatea și patina obiectului. Astfel a apărut un subiect controversat, cel al gradului de curățare a picturilor. Până la apariția și acceptarea coloritului viu al impresioniștilor, a existat un atașament puternic față de tonurile calde sau tonurile aurii ale picturilor vechi, preferat și în perioada academismului. În realitate, acele tonuri aurii însemnau o denaturare și implicit o întunecare a straturilor vechi de verni. De exemplu, prin anii 1900, în urma restaurării Rondului de Noapte a lui Rembrandt, restauratorii au fost acuzați că au curățat excesiv lucrarea. Iar ulterior, la îndepărtarea starturilor de verni din 1946-47 s-au repetat acuzațiile, spunând chiar că Rondul de Noapte s-a transformat în Rondul de Zi (Szmelter 2020:21).

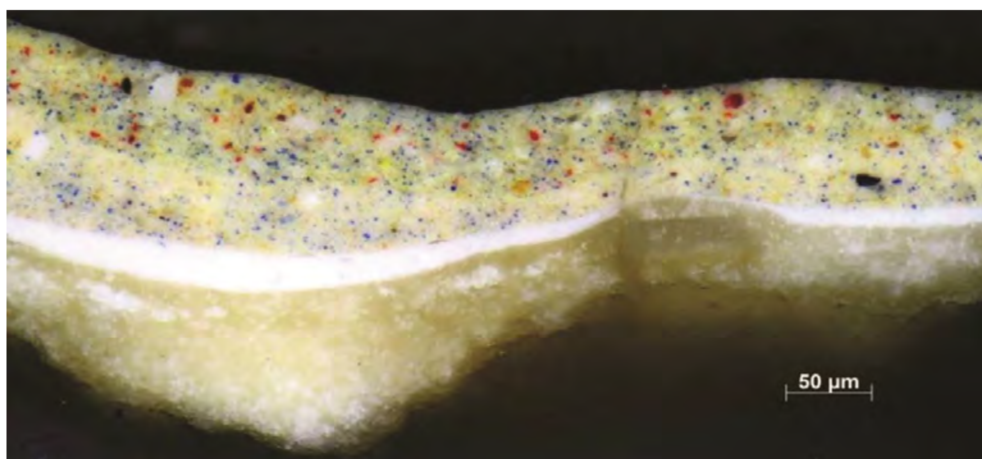
În imaginile de mai jos este prezentată o copie a lucrării *Portretul Prințesei Mary Stuart și a lui Wilhelm al II-lea, Prinț de Orania* a lui Van Dyck, realizată la sfârșitul secolului al XIX-lea de către un artist necunoscut. Pe baza investigațiilor microscopice realizate înaintea intervențiilor de restaurare, pe stratigrafii s-a observant adăugarea pigmentului galben în toate zonele pictate. Artistul care a realizat reproducera a optat pentru redarea stratului de vernis alterat cromatic (prezent pe lucrarea lui Van Dyck) prin folosirea tonurilor calde. Mai mult ca sigur lucrarea a fost realizată de către un profesor de la Universitatea Națională de Arte din Budapesta care a beneficiat de o bursă de studiu la Rijksmuseum din

[2] Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), istoric de artă și arheolog german, considerat părintele arheologiei moderne

Amsterdam.[3] Lucrarea a fost restaurată de subsemnata în anul 2014 în cadrul unei burse Erasmus.



Fotografii de asamblu înainte și după intervențiile de restaurare



Stratigrafie prelevată din zona cerului albastru

3 informație primită de la custodele colecției de pictură de la Universitatea Națională de Arte din Budapesta

În secolul al XIX-lea apar deja primele cărți care tratează problemele conservării și restaurării, precum cea a lui Christian Kösters, *Über Restaurierung Alter Ölgem*älde, publicată în 1827, care analiza problematica operațiunilor de curățare și de tratare a lacunelor (Patridge 2006:19). Un alt manual apărut în 1832 este cel al farmacistului și restauratorului german, Friedrich Gottfried Hermann Lucanus, *Vollständige Anleitung zur Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung der Gemälde, zur Bereitung der Firnisse, so wie auch zum Aufziehen, Reinigen, Bleichen und Restauriren der Kupferstiche.* Manualul său, republicat de trei ori în timpul vieții sale, iar ulterior și în 1929, oferă instruire în conservarea, curățarea și restaurarea picturilor pe diferite suporturi.

Tot în secolul al XIX-lea s-au aprins disputele legate de responsabilitatea restauratorului față de original și ce presupune acest lucru. Manuel Eugène Viollet-le-Duc, arhitect și restaurator francez, a fost un susținător al unei reconstrucții puriste, al creației libere, fiind un adept al romantismului, unde primează exprimarea sensibilităților și al emoțiilor. El practica eliminarea straturilor ulterioare pentru a obține o puritate a stilului, însă proiecta reconstrucția elementelor în stilul unei perioade istorice, în special stilul neogotic, deosebit de apreciat la acea vreme. Pentru Viollet-Le-Duc, intenția artistului și calitățile estetice ale obiectului erau cele care determinau de fapt adevărata natură a unui obiect - chiar dacă în realitate, obiectul nu a existat niciodată în acea stare ideală, imaculată. Pentru a îndeplini adevărata intenție a artistului și pentru a conferi obiectului integritatea stilistică pe care ar fi trebuit să o aibă, integritatea materială și istorică a obiectului au fost complet dispensabile (Muñoz-Viñas 2005:68). În Anglia, astfel de activități au stârnit obiecții din partea unor persoane adepte a pozitivizmului, precum John Ruskin, care, în cazul unui monument, s-a pronunțat în favoarea valorilor datorate timpului. Potrivit acestuia, efectele timpului erau de neatins, deoarece acestea asigurau prin cunoașterea științifică autenticitatea, iar conservarea ar trebui să fie pe deplin dedicată respectării originalului și a straturilor de modificări introduse odată cu trecerea timpului (Ruskin 2015:89-111). Ruskin considera modificarea și reconstrucția monumentelor istorice ca fiind o distrugere totală, însoțită de o descriere falsă a lucrului distrus. Ca atare, el s-a opus vehement oricărui tip de reconstrucție realizată în numele restaurării, favorizând conservarea, acceptând degradarea ca pe o valoare adăugată (Muñoz-Viñas 2005:67).

Ulterior, în 1879, Camille Boito a prezentat o teorie sintetizată privind conservarea monumentelor istorice, subliniind valoarea acestora ca martori ai istoriei, propunând o gradualitate în lucrările de restaurare efectuate, care să depindă de perioada istorică din care își au originea. Teoria sa enunță că monumentele din antichitate nu ar trebui reconstruite, cele din Evul Mediu ar trebui completate în anumite zone necesare, și doar monumentele mai târzii ar trebui reconstruite, dar și aceștia cu diferențiere față de elementele originale și cu o descriere detaliată a lucrărilor efectuate în documentația de restaurare (Szmelter 2020:22).

La începutul secolului XX, teoreticianul austriac Alois Riegl a promovat conceptul de primare a conservării asupra restaurării, considerat a fi baza disciplinei. Alois Riegl a considerat „monument" orice obiect care avea valoare istorică sau artistică, punând accentul pe „valorile de epocă" ale acestuia. Deoarece „monumentele" lui Riegl pot include practic orice fel de obiect, el a sugerat că „monumentele" sunt de fapt considerate ca atare pentru că noi, „subiecții moderni", le atribuim valori - o idee care la vremea respectivă îl diferenția pe Riegl de restul teoreticienilor (Muñoz-Viñas 2005:39). Alois Riegl a împărțit valorile în următoarele categorii: valori memoriale, subdivizate în valoare comemorativă intențională, valoare istorică și valoare de epocă. Valorile actuale, subdivizate în valoare de întrebuințare și valoare artistică, care, la rândul ei, a fost subdivizată în valoare de noutate și valoare artistică relativă. El a considerat că această din urmă valoare se referă la calitatea obiectului în raport cu forma și culoarea sa, considerând natura sa ca fiind subiectivă, impermanentă și variabilă (Szmelter 2006:36-37).

Pe la mijlocul secolului XX a căpătat popularitate teoria estetică a conservării și restaurării, care se concentrează în jurul noțiunii de integritate estetică, care este un atribut de bază al oricărei opere de artă pe care conservarea ar trebui să se străduiască să o păstreze și pe care restaurarea ar trebui să o recupereze ori de câte ori este posibil, păstrând în același timp amprentele pe care istoria le-a lăsat asupra operei de artă. Acestea sunt aspirații contradictorii: respectarea istoriei și, în același timp, recuperarea integrității artistice a obiectului este o sarcină aproape imposibilă (Muñoz-Viñas 2005:69). Tocmai pentru a rezolva această dihotomie, teoreticienii esteticieni precum Cesare Brandi și Umberto Baldini au subliniat necesitatea recognoscibilității a materialelor adăugate față de original.

Teoria științifică a conservării și restaurării

Odată cu dezvoltarea teoriilor estetice moderne, o versiune științifică a conservării s-a dezvoltat în paralel în mai multe centre academice.

Cel mai relevant teoretician în secolul XX a fost Cesare Brandi, director la *Instituto Centrale del Restauro* din Roma, care, în 1963 publică cartea *Teoria del Restauro*, lucrare care pune bazele conservării și restaurării științifice. În încercarea de a promova o restaurare cât mai onestă, mai autentică a obiectului, acesta a prezentat o serie de teorii, după care conservatorii și restauratorii se ghidează și în ziua de azi.

În primul rând, Brandi a declarat că opera de artă ar trebui să fie punctul focal al restaurării, un principiu similar cu teoria filozofului american John Dewey, conform căruia o operă de artă trebuie să fie recunoscută ca atare: „O operă de artă, oricât de veche sau clasică ar fi, există de facto și nu doar potențial ca operă de artă atunci când este trăită într-o experiență individualizată. Ca bucată de pergament, de marmură, de pânză ea rămâne (sub rezerva ravagiilor timpului) identică sieși de-a lungul timpului. Dar ca operă de artă ea este recreată ori de câte ori este resimțită estetic" (Dewey 1980:108). De aici, Brandi a concluzionat: orice mod de a acționa în raport cu o operă de artă, inclusiv prin tratamentele de restaurare, depinde de recunoașterea acesteia ca operă de artă (Schädler-Saub 2006:62). De asemenea, Brandi descrie opera de artă ca fiind un „produs al activității umane, care presupune o dublă determinare: o instanță estetică, calitate fundamentală a artisticității, și o instanță istorică, care actualizează acest produs uman într-un anumit timp și loc" (Brandi 1996:36). Restaurarea se definește ca fiind un „moment metodologic al recunoașterii operei de artă, în consistența sa fizică și în dubla sa polaritate, estetică și istorică, în vederea transmiterii ei în viitor" (Brandi 1996:36-37). Opera de artă beneficiază de o dublă istoricitate, prima reprezentată de momentul în care artistul crează opera, iar cea de-a doua de inserarea acesteia în „prezentul unei conștiințe", adică în timpul și în locul în care ea se găsește la un moment dat.

Brandi, similar cu Riegl și Georg G. J. Dehio, consideră că prin acțiunea artistului, materialul devine un obiect unic, de neînlocuit (Schädler-Saub 2006:62). Din acest considerent, rezultă responsabilitatea etică de a prezerva cât mai mult timp posibil substanța materială din care este făcută o operă de

artă:"individul care beneficiază de acea revelație subită își asumă imediat imperativul conservării, acesta impunându-i-se tot atât de categoric ca și imperativul moral" (Brandi 1996:37). Brandi vehiculează faptul că „orice intervenție trebuie să fie cea optimă, considerată în fiecare caz legitimă și imperativă, ea trebuie să se fundamenteze pe cea mai vastă argumentație științifică, fiind cea dintîi, dacă nu unica, pe care opera de artă o acceptă ca necesitate pentru permanența și irepetabila subzistență a imaginii" (Brandi 1996:37). În continuare, Brandi limitează acțiunile restauratorului prin următorul principiu: se restaurează doar materia operei de artă (Brandi 1996:38). Acest lucru înseamnă că restaurarea nu interferează niciodată cu declarația artistică și nici cu semnificația istorică și estetică complexă a unei opere de artă.

Deoarece o operă de artă posedă o putere de mărturie istorică și estetică, ambele trebuie tratate cu aceeași considerație. În acest punct Brandi se deosebește de Riegl și Dehio deoarece nu numai că recunoaște și accentuează dimensiunile culturale și istorice, dar și dimensiunea estetică a unei opere de artă (Schädler-Saub 2006:63). Iar acest lucru atribuie autoritate pretenției de a restaura în conformitate cu cerințele de autenticitate istorică și estetică, iar restauratorul trebuie să găsească cea mai bună metodă de a evidenția unitatea potențială a unei opere de artă fragmentară, fără să îi afecteze autenticitatea: „restaurarea trebuie să vizeze restabilirea unității potențiale a unei opere de artă, în măsura în care acest lucru este posibil, fără a produce un fals artistic sau istoric și fără a înlătura urmele trecerii operei de artă prin timp" (Brandi 1996:39).

Un alt principiu propagat de Brandi este cel al reversibilității. Reversibilitatea este definită ca „un principiu fundamental în conservare-restaurare, constând în calitatea diferitelor materiale puse în operă (fixativi, adezivi, suporturi, retușuri sau reintegrări) de a fi ușor de înlăturat prin mijloace fizico-chimice. Astfel, substanțele folosite în procesul de conservare și restaurare trebuie să rămână solubile sau cu o rezistență care să permită înlăturarea fără dificultăți prin mijloace mecanice (Brandi 1996:224). Se poate remarca că acest principiu este unul dintre cele mai combătute de etica contemporană a restaurării. S-a dovedit atât științific, cât și din practica de restaurator faptul că nu este posibilă obținerea unei reversibilități totale în urma unui tratament de restaure, este imposibil să se aducă un obiect la o stare anterioară. Astfel, în ultimele decenii, s-a încercat clarificarea acestui principiu.

La finalul anilor 1960, Richard D. Smith formulează următoarea definiție: „reversibilitatea este capacitatea restauratorului de a anula, de a îndepărta orice reziduu sau deflect introdus la, în, sau într-un obiect printr-un tratament de restaurare. Un restaurator trebuie să poată readuce obiectele la aspectul și la condițiile chimice și fizice pe care obiectul le-a avut înainte de tratament” (Smith 1988:200). Pe lângă această definiție, Smith introduce diferite sensuri ale termenului: reversibilitatea pentru aducerea la condiția dinainte de tratament; reversibilitate prin evitarea utilizării unor materiale care ulterior pot afecta starea de conservare a operei de artă în momentul îndepărtării tratamentului/materialului respectiv; și nu în ultimul rând reversibilitatea care presupune utilizarea tratamentelor cu beneficii superioare pierderilor care survin în timpul acțiunii de conservare și restaurare (Smith 1988:205).

Mult mai fezabilă este soluția oferită de către Barbara Appelbaum în 1987, care propune schimbarea termenului cu re-tratabilitatea (*re-treatability*), din dorința de a avea posibilitatea repetării unor tratamente sau efectuării unor alte intervenții. În termeni funcționali, reversibilitatea nu presupune ca obiectul să fie identic cu ceea ce a fost, ci prin permiterea îndepărtării materialelor adăugate, să fie readus într-o stare în care opțiunile de tratament să fie la fel de vaste ca înainte de efectuarea tratamentului în cauză (Appelbaum 1987:66). Ea subliniază responsabilitatea restauratorului față de viitor, nu față de trecut. Reversibilitatea nu solicită îndepărtarea tuturor urmelor de material adăugat în cadrul unei intervenții anterioare, însă solicită ca reziduurile microscopice ale unor clase de materiale să nu împiedice tratarea ulterioară a obiectului (Appelbaum 2010:357).

Trebuie subliniat faptul că un obiect de patrimoniu supus unor intervenții de curățare sau de îndepărtare a straturilor de protecție nu poate fi readus la starea de pre-curățare, însă acest fapt nu face curățarea nerecomandabilă. În cazul în care un strat de culoare sau de protecție a fost îndepărtat din greșeală, aici problema nu este lipsa reversibilității, ci tehnica slabă a restauratorului și/sau raționamentul defectuos. Ireversibilitatea intervenției de curățare obligă restauratorul să se convingă că materialul îndepărtat nu este original, nu prezintă importanță istorică și nu este purtător de informații care ar putea dobândi valoare și interes în viitor.

În ceea ce privește Codul de etică pentru muzee al ICOM, acesta pretinde ca „toate procedurile de conservare și restaurare trebuie să fie documentate și cât mai reversibile posibil, și toate modificările trebuie să fie clar distinctibile de obiectul original” (ICOM Code of Ethics for Museums 2017:15), punând accent pe tratament și nu pe material.

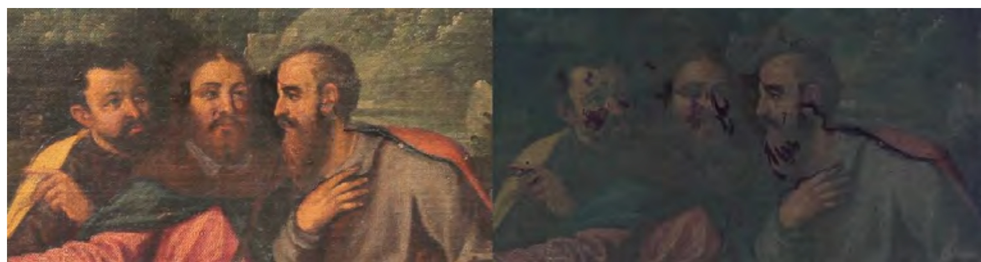
Analizând principiul reversibilității în operațiunile de consolidare, aceste tratamente vor fi întotdeauna ireversibile în ceea ce privește îndepărtarea totală a materialului, indiferent de gradul de penetrabilitate în structura originalului (vorbim despre materiale poroase), sau de solubilitatea materialului impregnat în original. Chiar dacă un consolidant intern este ușor solubil, este puțin probabil ca o mare parte din el să poată fi îndepărtat vreodată, mai ales că obiectele care au nevoie de consolidare sunt, prin definiție, atât de friabile încât tratamentele repetate cu solvenți pot cauza degradări suplimentare. Efectuarea unui tratament acceptat ca fiind ireversibil nu îl absolvă pe restaurator de responsabilitatea sa față de viitorul obiectului, dar sporește importanța re-tratabilității și re-restaurării. Astfel noțiunea de re-tratabilitate devine uneori superioară ideii de reversibilitate, mai ales în cazul impregnării pânzelor grav deteriorate, deoarece tratamentul, deși consolidează structura operei de artă, s-ar putea să nu împiedice deteriorarea în viitor a materialului original, iar re-tratarea să devină imperativă (Appelbaum 1987:67). Appelbaum atenționează asupra faptului că în timpul intervențiilor de consolidare, tehnicile actuale ar trebui să fie atât durabile, cât și reversibile. Pentru a îndepărta un material adăugat ulterior prin solubilizare, acesta trebuie să fie solubil într-un solvent care nu afectează substratul și de asemenea, materialul trebuie să fie fizic accesibil solventului. În cazul unei re-restaurări, mai precis unei reconsolidări în care aderența unui adeziv față de țesătura originală este slabă, îndepărtarea mecanică este posibilă și, uneori, devine preferabilă, indiferent de solubilitatea adezivului folosit la dublarea anterioară. Un exemplu la acest caz este îndepărtarea unei dublări cu amidon în amestec cu clei și ulei fiert de pe versoul unei picturi pe pânză. În astfel de situații, punerea în soluție a cleiului este mai puțin favorabilă decât îndepărtarea mecanică, deoarece soluția ar pătrunde în materialul textil poros, ar înmuia substratul și ar provoca fragmentări ale suportului textil deja acidificat și fragilizat, pe lângă faptul că adezivul utilizat ar fi imposibil de îndepărtat în totalitate. Prin

urmare, solubilitatea ușoară a unui material de conservare adăugat poate fi irelevantă pentru reversibilitatea unui tratament (Appelbaum 1987:67-69).

Mai jos este prezentată o lucrare de secol XVIII a unui pictor necunoscut din Colecția Muzeului de Artă din Cluj-Napoca, intitulată *Pelerinii din Emaus*, conservată și restaurată în anul 2019 de către subsemnata. Starea fragilizată a țesăturii, cauzată atât de vechimea pânzei, cât și de fragilizarea provocată de dublarea istorică cu amidon în amestec cu clei animal și ulei de in fiert, a necesitat dedublarea mecanică a pânzei adăugate ulterior, precum și o dublare nouă cu o țesătură din material identic și aspect similar cu originalul. Pentru dublare s-a ales cleiul de pește, având în vedere compatibilitatea materialului cu obiectul original (strat de preparație din clei de pește și carbonat de calciu), precum și compatibilitatea cu reziduurile rămase în urma dedublării.



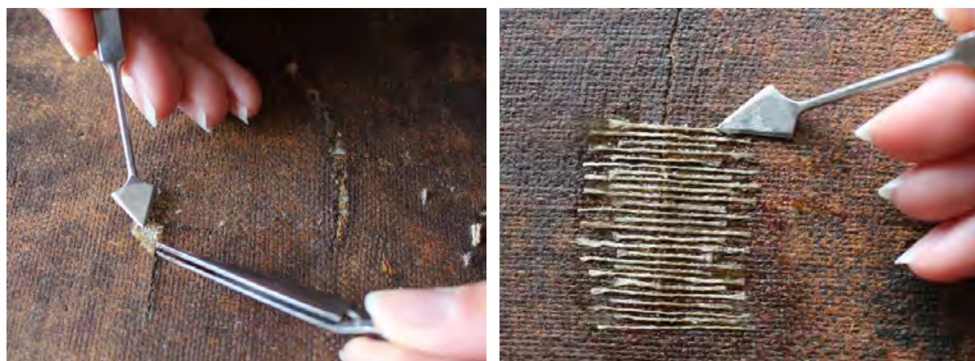
Fotografie de ansamblu înainte de intervențiile de conservare și restaurare



Fotografii de detaliu ale unor repictări în lumină directă și fluorescență UV



Fotografie din timpul îndepărtării pânzei de dublare



Fotografii de detaliu din timpul completării lacunelor de suport și țeserea rupturilor



Fotografie de ansamblu după finalizarea intervențiilor de conservare și restaurare

Spre finalul secolului XX, începutul secolului XXI, în cazul conservării și restaurării picturii de șevalet, importanța utilizării soluțiilor considerate reversibile a devenit mai puțin importantă, mai degrabă se încearcă utilizarea materialelor compatibile și primează re-tratabilitatea, care, la rândul ei, atrage după sine două noțiuni importante, cel al durabilității și al stabilității fizico-chimice. În literatura de specialitate se indică adoptarea unei abordări critice în ceea ce privește etapele proiectate din cadrul metodologiei de restaurare, cu mare accent pe analizarea proceselor și materialelor implicate (von der Goltz et al. 2012a:643).

Brandi vehiculează importanța reversibilității și în cazul completării lacunelor și a prezentării estetice finale. Integrarea „se referă la un ansamblu de operațiuni privind tratarea lacunelor imaginii picturale în vederea refacerii pe cât posibil a lecturii operei fără a produce un fals istoric și estetic.

În funcție de tipul și extinderea lacunelor, de la uzura patinei și a stratului pictural la marile câmpuri lacunare, lacunele pot permite sau nu refacerea integrității imaginii [...] prin integrare se urmărește transformarea lacunelor din condiția de formă, suprapunându-se imaginii picturale și făcând-o ilizibilă, în condiția de fond, capabilă să sprijine lectura operei" (Brandi 1996:215). Lacuna reprezintă „o formă de degradare constând în discontinuitatea sau caracterul fragmentar al imaginii" (Brandi 1996:217) iar integrarea lor este posibilă doar atunci când este „exclusă orice refacere ipotetică" (Brandi 1996:215).

Principiul reversibilității în cazul completărilor se află în interrelaționare cu alte principii și concepte, precum minima intervenție, autenticitatea, compatibilitatea sau stabilitatea fizico-chimică. Completarea lacunelor presupune o exigență în ceea ce privește compatibilitatea mecanică, modificările de microclimat, fluctuațiile dimensionale dintre materialul original și cel adăugat, iar în timp, în ceea ce privește fluctuațiile dimensionale dintre materialul de completare îmbătrânit și originalul deteriorat în continuare (López-Fuster 2012:604).

Pe lângă enunțul lui Brandi referitor la ușurința îndepărtării în viitor a materialelor adăugate, el atenționează și asupra importanței rezistenței la factorii de îmbătrânire și la atacul biologic. Cu toate acestea, devine un imperativ mențiunea că deși ușurința îndepărtării este o cerință importantă, acest lucru să nu se datoreze lipsei de durabilitate a materialelor (Appelbaum 1987:68). Așadar reversibilitatea și durabilitatea nu trebuie să se excludă, însă în cazul fiecărei restaurări trebuie găsite metodologii și materiale care să satisfacă ambele cerințe.

Durabilitatea este influențată de compatibilitatea fizico-chimică și de stabilitatea în timp a materialelor. Astfel ajungem la celălalt principiu de bază, cel al compatibilității materialelor. Brandi enunță preferința materialelor care au fost deja folosite în momentul creării obiectului de artă. Alți teoreticieni oferă o completare acestui principiu: „principiul compatibilității cere ca materialul și metodele folosite să fie adecvate și să nu afecteze materialele originale"(von der Goltz et al. 2012b:370).

Având în vedere cele menționate mai sus, de multe ori compatibilitatea este preferată în raport cu reversibilitatea. Pornind de aici, în ultimii ani s-a

lansat întebarea dacă nu cumva „compatibilitatea fizico-chimică și durabilitatea pot fi considerate o nouă regulă de aur cu care să se compare în mod constant reversibilitatea” (Dei 2013:85).

Desigur că principiul reversibilității dovedește intenția restauratorului de a ne proiecta activitatea în viitorul îndepărtat. Conservatorii au obligația de a se asigura, în măsura posibilităților lor, că starea unui obiect rămâne neschimbată mult timp după finalizarea tratamentului. Cunoașterea modului în care materialele de conservare îmbătrânesc, a modului în care acestea interacționează cu obiectul și a modului în care obiectul răspunde la mediul înconjurător este, prin urmare, necesară pentru a îndeplini această obligație.

Cum rămâne cu arta modernă și contemporană? Ce rămâne din *Teoria del Restauro*?

Brandi nu și-a extins principiile asupra artei moderne din secolul al XX-lea, deoarece acest lucru nu a fost necesar la vremea respectivă. Pe lângă asta, majoritatea artiștilor din secolul trecut nu s-au gândit neapărat la durata de viață a artei pe care o realizau, aceștia ignorând adesea, în mod intenționat sau nu, așa-numita tehnică artistică bună, deoarece natura experimentală, procesul de căutare era mai important decât rezultatul final. Cu toate acestea, intenția acelor artiști nu a fost să creeze artă care să se degradeze în timp și nu au introdus în mod explicit materiale care se descompun. Problemele pe care le ridică arta modernă sunt adesea de natură tehnică, ca urmare a componentelor foarte neobișnuite, imprevizibile și instabile pe care artiștii le pot include în operele lor de artă. Astfel, conservarea și restaurarea acestor obiecte de artă devine o provocare uriașă pentru restauratori din punct de vedere tehnic și etic. Deoarece arta modernă utilizează uneori materiale în curs de îmbătrânire prin metode artistice care nu au ca scop realizarea unui obiect etern, ne confruntăm adesea cu probleme precum patina, deformarea, decolorarea sau fisurarea.

În teoria lui Brandi, curățarea se oprește acolo unde „începe” patina, deoarece trecerea timpului devine o valoare care trebuie să rămână vizibilă.

Brandi stabilește, de asemenea, faptul că patina îndeplinește și o funcție estetică, favorizând cromatica picturilor. Valorile materialului în arta modernă și contemporană sunt multiple, deoarece aceste lucrări prosperă adesea tocmai pe baza naturii materialului și a schimbărilor optice ale acestora, astfel încât aspectul redat poate fi intenționat și justificat (Schädler-Saub 2006:64-65).

De asemenea, trebuie luate în considerare conceptele lui Brandi despre noțiunea timpului în relație cu opera de artă și restaurarea acesteia. El se referă la două intervale de timp: un răstimp pentru perioada necesară creării operei de artă, precum un alt interval de timp între finalul procesului creator și momentul în care opera de artă este recunoscută ca atare de către un individ sau de către o societate. Având în vedere acest concept, conform căreia procesul de creație s-a încheiat la un moment dat, duce la anumite probleme în ceea ce privește arta modernă și contemporană, care promovează conceptul larg răspândit de „open work" și ideea artei ca proces în continuă dezvoltare cu implicarea publicului larg (Schädler-Saub 2006:65).

Totuși, cel mai important aspect care lipsește din teoria lui Brandi este acela de implicare a artistului în viață în luarea deciziilor privind metodologia de restaurare și etalare a operei sale. Această opțiune și noutate în etica restaurării din secolul XXI coincide cu un salt enorm în ceea ce privește înmulțirea metodelor de documentare, printre care predomină interviurile înregistrate cu artiștii, care în zilele noastre au devenit o sursă de documentare deosebit de importantă.

Ca și exemplu, lucrarea (Basorelief negru 1 din seria *Canibalism*) realizată de artistul contemporan Alexandru Antik, care a necesitat intervenții de completare structurală și de integrare cromatică. Pe durata procesului de restaurare, s-a menținut permanent un dialog cu artistul, acesta fiind cel care a fost de acord cu o completare mimetică.[4]

[4] Lucrarea (basorelief din carton multistrat, grund, ulei) a fost etalată în cadrul expoziției Visions in the Dark, organizat de Z Angles Gallery în 2016 la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, precum și în cadrul expoziției Beyond Experimental de la Palatul Mogoșoaia în 2021. Sursă foto: https://propagarta.ro/imagini-video/expozitie-alexandru-antik-la-palatul-mogosoaia/. Lucrarea a fost restaurată de subsemnata, sub coordonarea prof. univ. dr. Theo Mureșan.



Un alt exemplu este lucrarea lui Mircea Suciu, intitulată *Fraaagment*, care îmbină atât materiale din sfera artei plastice, cât și din cea biologică. Fiind vorba despre o țesătură sensibilă și elastică, acoperită cu culori de ulei și vopsea industrială, un fluture atașat în centrul compoziției, intervențiile de consolidare (dublare), au fost o adevărată provocare la adresa mea.



fotografie de ansamblu înainte de efectuarea intervențiilor de restaurare



fotografie de detaliu în lumină razantă cu fluturele atașat



fotografie de ansamblu după finalizarea intervențiilor de restaurare

Desigur că există probleme pe care Brandi nu le-ar fi putut lua în considerare la mijlocul secolului trecut: ce se întâmplă dacă nu mai există un obiect realizat manual, ci doar o înregistrare a unei acțiuni, sau când este nevoie de înlocuirea unor elemente (care au o durată de viață limitată) pentru a transmite o idee artistică? Chiar dacă Brandi a respins în mod fundamental reconstrucțiile și falsificările, înlocuirea sau reconstrucția unui element deteriorat sau pierdut poate fi, în anumite cazuri, un act legitim în spiritul integrității estetice. În acest caz, polaritatea estetică este preferată în raport cu polaritatea istorică, adică salvgardarea unei îmbătrâniri autentice este mai puțin importantă decât posibilitatea de a percepe din nou forma și ideea artistică. De asemenea, acest concept este în concordanță cu principiul lui Brandi:"doar forma materială a operei este refăcută" (Brandi 1996:49), deoarece atunci când se înlocuiește un element reproductibil al unei opere de artă, intervenția conservatorilor se limitează la material (Schädler-Saub 2006:66-67).

Restauratorul și teoreticianul Salvador Muñoz-Viñas afirmă că complexitatea crescută a unor lucrări de conservare a artei moderne se datorează, în principiu, celor doi factori care o diferențiază de arta clasică: intangibilitatea și performativitatea (Muñoz-Viñas 2006:9). Performativitatea în arta modernă înseamnă că ne putem aștepta ca opera de artă să execute o serie de procese, fie ele chimice, biologice sau fizice. Aceste procese pot fi considerate de diferite persoane (inclusiv de către artist) ca fiind o trăsătură esențială a operei în sine. În aceste cazuri, staticitatea sau permanența pot fi ignorate ca fiind nerelevante sau dezirabile, deoarece modificarea sau alterarea operei este de fapt menită să fie o parte a operei în sine (Muñoz-Viñas 2006:15). Intangibilitatea se referă la faptul că arta modernă valorizează la fel de mult - dacă nu chiar mai mult - atât ideea, cât și obiectul material rezultat. Ca o consecință a acestor viziuni, sau cel puțin în concordanță cu ele, arta modernă mai degrabă poate valoriza procesul creativ / ideea creatoare decât consecințele sale materiale, adică opera în sine, obiectul material trecut prin timp cu care conservatorii pot lucre (Muñoz-Viñas 2006:15). Dat fiind faptul că o idee nu poate fi conservată, fiind o noțiune intangibilă, devine astfel un factor major în explicarea motivului pentru care conservarea artei moderne poate ridica atât de multe probleme etice și teoretice din simplul motiv că, din punct de vedere tehnic, conservarea este pregătită să se ocupe doar de obiecte materiale, tangibile.

În plus, ideea tradițională că conservarea ar trebui să fie științifică și obiectivă face ca tratarea entităților (idei, concepte) care nu sunt nici obiective, nici inteligibile prin mijloace științifice să devină inerent dificilă. Ideile nu pot fi supuse unor intervenții de conservare și restaurare. Ideile pot fi înregistrate, memorate, interpretate, puse în practică, etc. Conservarea și restaurarea ajută la păstrarea unor mesaje sau semnificații particulare, dar face acest lucru în mod necesar prin tratarea obiectelor materiale care transmit acele semnificații sau mesaje. Celălalt factor, performativitatea, împiedică restauratorul în mod similar. Atunci când restauratorului i se cere să conserve / restaureze o lucrare care este menită să realizeze o acțiune/proces, i se cere efectiv să conserve lucrarea asigurându-se că are loc o schimbare, care poate fi schimbare de poziție, schimbare de culoare, schimbare de formă, ceea ce înseamnă, de obicei, un paradox imposibil (Muñoz-Viñas 2006:15-16). Această imposibilitate se află la dilema etică a restauratorului, care trebuie să aleagă între sacrificarea unor trăsături deosebit de valoroase ale obiectului. Astfel, restauratorul poate fi nevoit să aleagă între două opțiuni principale: să permită ca o operă de artă să funcționeze așa cum a fost concepută și să permită spectatorului actual să se bucure din plin de opera de artă, provocând în același timp distrugerea acesteia, sau să o înghețe într-o stare de nefuncționare mai durabilă: o stare în care este posibil să nu funcționeze pe deplin ca artă, în care sunt sacrificate anumite părți specifice ale naturii sale (o parte din semnificația transmisă prin alterarea materialelor). În această stare, opera de artă poate încetează să mai fie o operă de artă, rămâne o simplă amintire a ceea ce a fost ca operă de artă, sau a procesului pe care trebuia să îl îndeplinească. Cu alte cuvinte, prin conservarea în stare statică a unei opere de artă performative, aceasta se transformă într-un simbol al ei însăși, un simbol care ne amintește de entitatea originală și oferă un înlocuitor pentru aceasta (Muñoz-Viñas 2006:17).

Principiile clasice, bazate pe autenticitate, pot fi cu greu aplicate obiectelor care nu pot fi conservate fără a le sacrifica natura lor „adevărată" performativă. Însuși principiul autenticității - noțiunea conform căreia conservarea ar trebui să încerce să păstreze sau să restaureze adevărata natură a obiectului, poate părea lipsit de sens atunci când devenim conștienți că restaurarea obiectului poate fi o acțiune desfiguratoare, care poate altera

dramatic opera de artă. Alte principii par la fel de inutile, cum ar fi noțiunea de reversibilitate, aceasta nu are sens atunci când poate însuși artistul este cel care cere ca obiectul să fie alterat ireversibil.

În mod similar, Hiltrud Schinzel ridică importanța experienței artistice ca fiind aspectul esențial și relegând importanța materiei pe locul doi: „Forma fizică nu mai este, prin urmare, esențială pentru existența operei de artă; așadar, expresia materială a ideii artistice este relativ nesemnificativă” (Schinzel 2003:45-64). Astfel, obiectul de artă devine un obiect al experienței care trebuie apreciată dintr-o perspectivă fenomenologică.

Bibliografie

Appelbaum, Barbara.1987. „Criteria for treatment: reversibility”. *Journal of the American Institute for Conservation* 26(2):65-73. New York: Taylor & Francis.

Appelbaum, Barbara. 2010. *Conservation Treatment Methodology*. New York: Barbara Appelbaum Books.

Brandi, Cesare. 1996. *Teoria Restaurării*. București: Meridiane.

Darrow, Elizabeth Jane. 2000. *Pietro Edwards and the Restoration of the Public Pictures of Venice 778-1819: Necessiy Introduced these arts*. Washington: University of Washington.

Dei, L. 2013. „Conservation Treatments: Cleaning, Consolidation and Protection”. Pp. 77-92 in *Nanoscience for the Conservation of Works of Art*, ed. Piero Baglioni, și David Chelazzi. Cambridge: RCS Publishing.

Dewey, John. 1980. *Art as experience*. New York: Perigee.

Dutton, Denis. 2009. *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*. New York-Berlin-London: Bloomsbury Press.

von der Goltz, Michael, Robert G. Proctor, Jill Whitten, Lance Mayer, Gay Myers, Ann Hoenigswald, și Michael Swicklik. 2012a. „Varnishing as part of the Conservation Treatment of Easel Paintings.”Pp. 635-658 in *Conservation of Easel Paintings*, ed. Joyce Hill Stoner, și Rebecca Rushfield. New York: Routledge.

von der Goltz, Michael, Ina Birkenbeul, Isabel Horovitz, Morwenna Blewett, and Irina Dolgikh. 2012b. „Consolidation of flaking paint and ground.” Pp. 369-383 in *Conservation of Easel Paintings*, ed. Joyce Hill Stoner, și Rebecca Rushfield. New York: Routledge.

ICOM Code of Ethics for Museums. International Council of Museums. 2017. Accesat la data de 15.05.2023. (https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf).

Keck, Sheldon. 1996. „Further Materials for a History of Conservation." Pp. 281 -287 in *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, ed. Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr., și Allesandra Melucco Vaccaro. Los Angeles: Getty Conservation Institute.

López-Fuster, Laura. 2012. „Filling." Pp. 586-606 in *Conservation of Easel Paintings*, ed. Joyce Hill Stoner, și Rebecca Rushfield. New York: Routledge.

Muñoz-Viñas, Salvador. 2005. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann.

Muñoz-Viñas, Salvador.2006. „The Artwork that became a symbol of itself: reflections on the conservation of modern art". Pp. 9-20 in *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Reflections on the Roots and the Perspectives*, ed. Ursula Schädler-Saub and Angela Weyer. Hildesheim: Archetype Publications.

Patridge, Wendy. 2006. „Philosophies and tastes in Nineteenth-Century Painting Conservation". Pp. 19-30 in *Studying and Conserving Paintings: Occasional Papers on the Samuel H. Kress Collection.* London: Archetype.

Ruskin, John. 2015. *Cele șapte lămpi ale arhitecturii.* București: Editura Universitară Ion Mincu.

Schädler-Saub, Ursula. 2006. „Conservation of modern and contemporary art: what remains of Cesare Brandi ' s *Teoria del Restauro*?" Pp. 62-70 in *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Reflections on the Roots and the Perspectives*, ed. Ursula Schädler-Saub and Angela Weyer. Hildesheim: Archetype Publications.

Schinzel, Hiltrud. 2003. „La intención artística y las posibilidades de la restauración."Pp. 45-64 in *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, Materiales, Técnicas*, ed. Heinz Althöfer. Madrid: Akal.

Slansky, Buhoslav. 1956. *Tehnica picturii, Cercetarea și restaurarea tablourilor*. vol. II. București: Ed. de Stat pentru beletristică, muzică și artă.

Smith, D. Richard. 1988. „Reversibility: A questionable Philosophy." *Restaurator* 9(4):199-207. Copenhaga: De Gruyter.

Szmelter, Ivona. 2006. „A new conceptual framework for the preservation of the heritage of modern and contemporary art." Pp. 33-49 in *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art: reflections on the roots and the*

perspectives, ed. Ursula Schädler-Saub and Angela Weyer. Hildesheim: Archetype Publications.

------. 2020. „Contemporary Conservation Theory in the Context of the Valuation of Cultural Heritage.” Pp. 14-31 in *Between Science and Art.* Varșovia: Academy of Fine Arts Warsaw.

Thomas, Anabel. 1998. „Restoration or Renovation: Remuneration and Expectation in Renaissance "acconciatura”.” Pp. 2-6 in *Studies in the History of Painting Restoration*, ed. Christine Sitwell, și Sarah Staniforth. London: Archetype Publications.

Fotografia ca limbaj

Alexandru Rădulescu[*]



Keith Arnatt, *I'm a Real Artist*, 1967

Rezumat. Inventarea fotografiei a fost prezentată în 1839 de către fizicianul François Arago în fața Camerei Deputaților și a fost primită cu bucurie. A creat impresia că va fi o unealtă deosebit de utilă pentru domeniul științei și artei, având numeroase aplicații. Aceste aplicații au devenit o piedică în considerarea fotografiei ca mediu capabil de expresie artistică. Fotografia este în continuă schimbare și greu de definit. Natura sa discursivă și accesibilitatea crescută derutează numeroși oameni în privința statutului ei ca artă. Vedem fotografia în ziare, publicitate, galerii de artă, modă și instantanee de familie. Indescifrabilul caracter al fotografiei produce o continuă chestionare a

[*] Lect. univ. dr. Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca.

statutului ei. Natura mecanică a fotografiei, uzul său prolific în sectorul comercial, abilitatea de reproducere și aparenta lipsă de intervenție din prtea fotografului, au generat critici persistente de-a lungul istoriei sale. Poetul și criticul francez Charles Baudelaire a protestat împotriva expunerii portretelor lui Félix Nadar în Salonul de la Paris din 1859, deoarece a considerat fotografia o amenințare pentru artele tradiționale, denunțând intruziunea mașinii în domeniul artelor și accesibilitatea publicului larg. Fotografia dăunătoare artei de care se temea Baudelaire nu este aceeași cu fotografia artistică, cea care s-a ridicat la o valoare recunoscută și apreciată atât pentru funcția socială cât și pentru capacitatea de expresie poetică. Publicul larg are tendința în general și în toate domeniile de a alege non-valoarea, nu doar în cazul fotografiei, ci și în cazul artelor tradiționale, care odată ce au ajuns la un nivel de accesibilitate crescută, sau au căzut pe mâna intereselor sociale a devenit denaturată sau dăunătoare, în esență ne-artistică. Mulțimea uimită de capacitatea de reproducere, a considerat fotografia arta supremă, după cum a spus Baudelaire, deoarece ei nu au fost învățați să aprecieze adevărata arta supremă, oricare ar fi ea. Însă mai corect ar fi să considerăm, nu că aceștia ar fi făcut o apreciere greșită, ci doar că au fost foarte impresionați de ce poate face fotografia, ca mediu de reproducere, nu ca mediu artistic. Deoarece astăzi vedem diferența dintre cele două aplicații ale fotografiei, cea practică și cea artistică, înțelegem de ce artele plastice nu și-au diminuat statutul, nu au fost detronate sau înlocuite. Mecanismul de reproducere în masă, în cazul în care ar fi dăunător, afectează fotografia artistică în aceeași măsură ca pe artele tradiționale. O poate afecta chiar mai mult, având în vedere confuzia dintre cele două aplicații, în detrimentul fotografiei artistice. Pictura a rămas neatinsă ca statut artistic și nici măcar nu a fost nevoie ca fotografia să se întoarcă la adevărata ei menire, chiar din contră, fotografia a evoluat spre practici artistice alături de pictură. Fotografia, așa cum a văzut-o Baudelaire, ar fi fost cu adevărat ceva deplorabil, însă nici publicul, nici fotografii n-au lăsat-o să alunece spre un final atât de meschin. Astăzi, denunțul fotografiei putem mai degrabă să îl asociem cu o critică a procedeelor de reproducere mecanică, cu o critică a mass-media, asemenea lui Walter Benjamin sau Jean Baudrillard, care au observat efectele pe care irealul promovat ca real le poate produce în societatea consumeristă, narcisiacă, dornică de eroizare.

Cuvinte-cheie: *Realitate, Comunicare, Tradiție, Percepție.*

Teoria imaginii ca limbaj constă în considerarea elementelor compoziționale ca o combinație de semne întrețesute ce generează o structură semnificantă, care trebuie „descifrată”, asemenea unui text. Formată din

elemente denotative și conotative, imaginea devine un cod. Unele obiecte pe care le regăsim în fotografie sunt auto-referențiale; ele nu spun mai mult decât propria lor poveste, altele, dimpotrivă, oferă mai mult decât răsfrângerea lor interioară. Ansamblul celor două tipuri oferă „întreaga" narațiune.

Există un trucaj natural, în care istoria aduce imaginile într-o stare deplorabilă, greu de descifrat. Virginia Woolf remarcă, observând niște fotografii de presă din războiul din Spania, că un cadavru mutilat putea fi deopotrivă al unui bărbat, al unei femei sau al unui porc. *„Pozele astea"*, spune ea, *„nu fac un argument; ele nu sunt decât* consemnarea brutală a unor fapte care *inspiră tuturor oroare și scârbă."* Susan Sontag crede că Virginia Woolf nu are un ochi politic, căci ea nu-și pune întrebarea dacă nu cumva o asemenea poză pledează pentru pace și pacifism sau pentru un angajament militant alături de republicani: *„A nu vedea în imagini [...] decât ceea ce confirmă un sentiment de oroare generală provocat de război, înseamnă a nu pricepe că imaginile acestea pot induce reacții opuse: un apel în favoarea păcii, un strigăt de revanșă."* (Pinto, 2007) Și totuși, deși Virginia Woolf nu vede politic, ea are o minte filosofică, deoarece a văzut prea bine ce separă comunicarea vizuală de limbajul lingvistic.

Pentru Virginia Woolf, poza produce o stare de șoc și tulburare, dar informația pe care ea o oferă nu este în niciun caz echivalentul unui enunț. Există o incapacitate a imaginii de a egala funcția ligvistică, cu toate că ea e capabilă să provoace reacții foarte vii. Chiar această însușire este folosită pentru a acționa asupra oamenilor, asupra rațiunii, detronând-o în favoarea emoțiilor.

Un exemplu grăitor în acest sens este folosirea fotografiei ca martor mincinos în construirea socialismului sovietic. De fapt, fotografia, dorită drept imbold și dovadă verosimilă, pentru încurajarea și impulsionarea maselor spre un viitor luminos, devenea o unealtă pentru deconstruirea realității. Relativitatea și maleabilitatea procesului fotografic și implicit manualitatea lui, este ușor de perceput în regimurile totalitare. Din acest unghi, tehnica fotografică poate fi comparată cu operațiile estetice faciale, care modelează și remodelează fața omului astfel încât chipul inițial, adevărat în fond, devine de nerecunoscut.

Omul tinde spre o frumusețe standardizată. Acceptarea artei moderne a venit dinspre elite spre mase, pentru că tot ceea ce nu place în mod spontan, necesită un bagaj de cunoștințe în receptarea și acceptarea lui. Bineînțeles plăcerea vizuală este direct legată de tendințe culturale, care pot fi schimbate de elite, de căutători, inventatori, progresiști. Tot lor le revine rolul de a cizela gusturile publicului pentru noua descoperire. În trecut curentele se răspândeau cu greu, de unde și opoziția era mai îndelungată și mai înverșunată. Intuind acest fapt, la începutul revoluției bolșevice, fotografia a fost folosită ca mijloc pentru ideologizarea maselor, având statutul de martor hotărâtor în privința veridicității evenimentelor. Dar rolul major în manipulare l-au constituit tot artele clasice, precum pictura, sculptura și filmul, care datorită caracterului lor regizoral se diferențiază de fotografia directă, având mai multă capacitate de persuasiune.

Astăzi, dacă privim o imagine de propagandă, unde se presupune că ar fi Lenin dând un umăr de ajutor camarazilor în transportarea unei bârne, observăm prelucrarea evidentă a fotografiei, deoarece doar Lenin se distinge din grup. În acele timpuri realitatea imaginativă, implicit fotografică, era alta. Nu exista ochiul format, la nivelul maselor, pentru perceperea realității fotografice. De ce? pentru că inventatorii fotografiei și primii ei practicieni i-au văzut și căutat preponderent specificul artistic, nu neapărat cel de martor al realității imediate, al mărturiei. În zilele noastre, latura aceasta aproape a dispărut, s-a atrofiat din cauza procesării pe calculator și al trucajului fotografic împins la extrem de capacitatea device-urilor digitale, astfel încât orice fotografie poate fi pusă la îndoială. Astăzi fotografia nu mai trimite la referentul ei, după cum considera Roland Barthes în 1980: *„Orice înfățișează și oricare ar fi modul său, fotografia este mereu invizibilă: nu ea este cea pe care o vedem. Pe scurt, referentul e lipit de fotografie."* (Barthes, 2009, 13) Fotografia nu mai este lipită de realitate, decât în măsura în care îi permitem acest lucru. Oare am putea astăzi să exclamăm eliberarea Fotografiei de sub imperiul referentului? Sau încă o creditām ca martor fidel al realității, ca un garant al adevărului?



Autor necunoscut, primul Subbotnik de la Kremlin, Moscova, 1 Mai 1920



Autor necunoscut, fotografie trucată care-l înfățișează pe Lenin la Kremlin, Moscova, 1920



Lenin la muncă voluntară în Kremlin, tablou de V. Ivanov

Covârșitoarea impunere a digitalului readuce dezbaterea asupra statutului imaginii fotografice, iar infinitele sale manipulări pun la încercare noțiunea fundamentală a lui *„asta a fost”*, utilizată de Roland Barthes. Astfel, în anii ’90, Thomas Ruff utilizează informatica pentru a prelucra și a

derealiza fotografia documentară. Nancy Burson concepe un software consacrat portretelor sale, iar Orlan folosește computerul pentru a crea *Self-hybridations*.

> *„Dacă imageria științifică se caracterizează prin stăpânirea tuturor etapelor de producere imagistică, în artă înseamnă experimentarea însăși a procesului care determină opera. Această problemă însoțește de altfel fotografia încă de la inventarea ei. Înregistrările «curentului psiho-undo-fluidic» al doctorului Hippolyte Baraduc, la sfârșitul secolului al XIX-lea, sau «portretele compozite» ale antropologului Francis Galton erau la fel de ireale ca și Distorsiunile lui André Kertész din anii 1930 sau portretele realizate de Nancy Burson la începutul secolului al XXI-lea."* (Frontisi, 2007, 490)

Încă de la începuturile lui, procedeul fotografic a fost văzut ca o posibilitate de modelare a realului mai mult decât de surprindere al lui. Fotografia a descoperit că realitatea poate fi decupată și regizată în așa fel încât imaginea rezultată să pară veridică. Aceeași surprindere o avem și când aflăm unele detalii despre pictorii impresioniști. Este cunoscut faptul că și protagoniștii plain-air-ului, probabil cei mai fideli surprinzători ai naturalului, ai naturaleții, ai spontaneității momentului, așadar cei mai apropiați de realitate, își aranjau modelele după preferințe, ca în cazul lui Monet, ce a modificat aspectul unui copac.

> *„Ceva mai târziu, impresionismul ne confruntă cu tentația de a reține «metamorfoza» și «mișcarea» lucrurilor, revelatoare chiar și în eșecurile ei: pentru a picta concentrarea de trafic și umanitate de la Pont-Neuf, Renoir își roagă fratele să pună întrebări fără sens trecătorilor, încetinind astfel circulația; Monet lucrează la mai multe picturi deodată, pentru a respecta, în fiecare, imperceptibilele modificări ale condițiilor atmosferice. În primăvara lui 1889, ploi prelungite îl împiedică să termine pictura unui copac aflat la marginea unei râpe greu accesibile; când vremea se îmbunătățește, copacul îmbobocise. Monet angajează oameni cu scări înalte pentru a tăia fiecare boboc."* (Oroveanu, 2004, 118)

Arta a servit oamenilor în asidua luptă cu timpul, cu trecerea implacabilă spre dispariție. Atât timp cât arta a fost preponderent mimesis, miza reprezentărilor consta în fidela reproducere a naturii. Atât în pictură cât și în fotografie apare tendința și dorința omului de a surprinde clipa, de a încetini curgerea timpului, de a imortaliza, de unde și atribuirea acestei expresii procesului fotografic. Omul simțea nevoia unei clone care să-i subziste, a unei imagini fidele, care să îl înlocuiască în memoria celorlalți. Cu

cât reproducerea era mai realist executată, cu atât clona devenea mai fidelă, mai veridică. Cumva întregul demers al artelor a condus spre fotografie, spre film, spre o cât mai veridică reprezentare a realității în imagini. Inventarea procesului mecanic de înregistrare a realității este de fapt împlinirea acestei năzuințe a omenirii, de a imortaliza prin reprezentare vizuală. Imitarea realității continuă la nivelul interacțiunii oamenilor prin apariția noilor media caracterizate prin experiența interactivă.

Imediat după romantism, căutarea diferenței primează imitării naturii sau a maeștrilor consacrați. Artiștii observă derizoriul practicii imitative a unei lumi exterioare unde aparențele primează. Artistul, cel din spatele pensulei sau al camerei de fotografiat nu poate, fie și numai prin alegerea unui subiect, să nu-și aducă aportul la creația sa. Dacă aruncăm o privire asupra istoriei fotografiei, putem vedea cum fiecare fotograf celebru a avut domeniul său de activitate specific afinităților personale. Practic fiecare categorie are reprezentanții ei fideli, concentrați pe sectorul respectiv. De unde deducem că nu au fost mânați în munca lor exclusiv de aparat, de descoperirea și epuizarea programului, fie el mecanic sau ideologic, ci mai degrabă de căutările lor interioare, cărora aparatul le-a facilitat ieșirea la suprafața vizuală.

Mecanismul fotografiei s-a prefăcut în limbaj comunicațional cu semenii. Un limbaj fluid, adaptat la viteza noilor timpuri, la facilitarea deplasării și întâlnirii cu natura și cu celălalt. Un limbaj care, paradoxal, părea fără probleme de interpretare, nu de puține ori s-a dovedit imperceptibil, pretențios, exclusivist, tocmai din cauza aportului artistic. Problemele de comunicare pe care le-a întâmpinat fotografia de-a lungul existenței sunt cam aceleași de care s-au izbit și artele tradiționale. Până la urmă comunicarea vizuală, fie că vine din partea fotografiei unde se presupune o claritate a mesajului, fie că vine din partea artelor tradiționale sau experimentale, necesită același bagaj informativ și cultural, pe care trebuie să-l poarte deopotrivă transmițătorul cât și receptorul.

Este interesant de studiat și chestionat faptul că punctul slab al fotografiei este tocmai în zona ei de mărturie. Chiar și atunci când imaginea este îndeajuns de explicită și conține suficiente informații pentru o citire limpede, textul este capabil să adauge un surplus de lămurire, mirare, emoție și înfiorare. Este grăitor exemplul dat de o fotografie din timpul celui de-al II-lea Război Mondial în care un membru al Einsatzgruppe D este pregătit să

împușțe un evreu în localitatea Vinnitsa, din Ukraina, în anul 1942. Fotografia este însemnată: *Ultimul evreu din Vinnitsa*. Cu toate că fotografia ne înfățișează evenimentul suficient de explicit pentru a ne da seama de atrocitatea momentului, cu detalii despre uniformele soldaților, îmbrăcămintea victimelor, felul în care se făceau execuțiile, (omul care urmează să moară stă pe marginea unei gropi comune din care se disting cadavrele altor oameni) expresia fețelor celor surprinși, este de netăgăduit forța cu care informația de pe fotografie vine să ne lovească (amplifice) receptarea evenimentului.



Autor necunoscut, un membrul al *Einsatzgruppe D* împușcând un evreu în Vinnitsa, Ukraina, Uniunea Sovietica, 1942. Fotografia este însemnată: *Ultimul evreu din Vinnitsa*

Am zice că, de cele mai multe ori fotografia devine clară și elocventă în studio, unde se poate regiza. În schimb, în focul evenimentelor, unde doar prin omitere sau evidențiere se pot face părtiniri de ordinul încadrării și nimic mai mult, acolo clișeele sunt de obicei trunchiate, blurate, ilizibile, îngreunând descifrarea lor directă. Fără alte cunoștințe extra imaginative, receptarea lor ar putea fi încadrată fără dificultate la capitolul artistic. Aici intervine rolul textului, al documentului, care sprijină și completează fotografia, poate mai mult decât cu oricare dintre arte. Fotografia pretinde alipirea de referentul ei, iar textul vine să confirme această adeziune. Paradoxal, aceea despre care se credea că va înlocui textul, ajunsă aproape în prag de substitut textual, se

vădește a avea așa de mare nevoie de ajutorul lui, și mai ales în problema autentificării evenimentelor, chiar în punctul ei, presupus, forte. Despre acest fenomen face referință și Eveline Pinto atunci când ne vorbește despre niște fotografii din timpul celui de-al II-lea Război Mondial:

> *„Cele patru fotografii sunt de interogat cu ajutorul a ceea ce știm despre ele. Ele au fost făcute în august '44 de către Alex, un membru al Sonderkommando, dinăuntrul camerei de gazare, înainte de sosirea victimelor. (...) La fel cum aceste bucăți de peliculă nu pot, singure, să ne livreze informații istorice asupra organizării procesului exterminării, fotografiile făcute în condiții obișnuite nu descriu ceea ce ele arată fără ajutorul altor surse. Orice document, scrie Arlette Farge, imaginea, dar și manuscrisul, textul, pictura, este doar «urmă, bucată de realitate, fărâmă de cunoaștere, fragment al dorinței.»„* (Pinto, 2007)

Reîntorcându-ne la claritatea fotografiei de studio și comparând-o cu fotografia de reportaj și mai ales cu cea de război, ne dăm repede seama de specificul și avantajele fotografiei. Avantaje care au dezavantajat fotografia în citirea ei ca artă tocmai prin faptul că surprinde mai mult decât o realitate de suprafață. Putem să-i spunem o realitate de stil, deoarece în istoria artei, subiectul sau natura, erau cel mai adesea intermediate de un maestru.

> *„Când Vasari se trudește să explice de ce Rafael a decis să combine manierele a diferiți artiști, el începe prin a povesti cum acesta a încercat să-l egaleze pe Leonardo, pe care îl admira mai presus de oricine altcineva, dar a eșuat (...) Contrastul dintre procedura lui Leonardo și cea a lui Rafael indică pentru mine, chiar dacă într-o manieră cețoasă, o posibilă distincție între un artist prospectiv (Leonardo) și unul retrospectiv (Rafael)."* (Oroveanu, 2004, 147)

Până la inventarea fotografiei, cu mici excepții, istoria artei tindea să devină din ce în ce mai retrospectivă. (Delacroix era privit cu ochi critici de către Ingres și contemporanii săi tocmai din cauza *prospectivismului* său neacademic). Chiar dacă nu de la început, fotografia venea să înlăture intermediarul. Poate ceea ce i-a derutat cel mai mult pe artiști în clasarea ei, nu a fost fidelitatea în surprinderea subiectului datorită mecanismului tehnic și a procedeului chimic, bine-cunoscută fiind folosirea camerei obscure pentru copierea cât mai precisă a naturii, ci subiectul nou descoperit, respectiv, *ne-regia în regie*, (până și în cele mai regizate poze poate apărea un surplus incalculabil). Dintr-o dată, ceva exterior voinței și controlului, poate surprinde naturalul, firescul lucrurilor sau al situației. Fotografia de grup de mai jos exemplifică aceasta apariție a ne-regiei, prin micile evenimente neprogramate,

fie ochi clipind, fie mișcări necontrolate, fie deteriorări sau modificări ale procesului tehnic.



Alexandru Rădulescu, *Broken silence 1*, colodiu umed, 2016

Așezarea subiectului într-o anumită postură (poză) nu este specifică fotografiei, artele clasice sunt cele care au inventat-o și au consacrat-o, din contră, fotografia reușește, conștient sau nu, să deconspire portretul de fațadă, să aibă o vedere metafizică. Aproape putem spune că fotografia a scos la suprafață sufletul din trup. Dacă Renașterea a redescoperit anatomia și a glorificat-o, fotografia așază spiritul la locul lui. Față în față cu această priveliște, ca în fața unei oglinzi nemincinoase, nimeni n-a rămas impasibil. Unii s-au bucurat și au aclamat-o entuziaști, alții s-au speriat și au criticat-o vehement, dar din umeri n-au dat decât atunci când scopul și capacitățile ei încă nu erau clare și încerca din răsputeri imitarea aceleiași atitudini picturale, reușind de multe ori doar să copieze pictura și să dea frâu liber criticilor ei. Până la urmă putem spune alături de Ernst Gombrich, că fotografia precum *„artistul plastic, și nu mai puțin decât scriitorul, are nevoie de un vocabular mai înainte de a se apuca să «copieze» realitatea. Totul ne duce la concluzia că formula «limbajul artei» este mai mult o metaforă aproximativă, și pentru a descrie în imagini lumea vizibilă, avem nevoie de un dezvoltat sistem de scheme.”* (Gombrich, 1973, 120)



Alexandru Rădulescu, *Broken silence 2*, colodiu umed, 2016

Victor Burgin scria oarecum profetic, dacă ne gândim la invazia digitalului și a informației digitale în viața noastră:

> *„este aproape la fel de neobișnuit sa treacă o zi fără a vedea o fotografie ca și a nu vedea nimic scris. Într-un context instituțional sau în altul, presă, instantanee de familie, panouri publicitare etc., fotografiile pun stăpânire pe mediul înconjurător, înlesnind formarea/reflecția/refracția a ceea ce noi consideram de la sine înțeles. Ca o fabricare liberă și familiară de semnificații, în mare măsură neremarcată și neteoretizată de cei printre care circulă, fotografia împărtășește un atribut al limbajului."* (Burgin, 2005)

Puterea de comunicare a fotografiei se manifestă globalizant, sintetic și amănunțit în același timp. Ea nu doar că materializează cuvintele, dar le și clarifică, le însuflețește chiar și pe cele ignorate. Are capacitatea unică de a oferi o lectură rapidă, dar complexă, în aceasta constă specificitatea ei, ce a făcut-o atât de dorită și utilizată.

> *„You said once that a successful drawing is always superior to a photograph.*
> *No, I never said that. Napoleon once declared that he preferred a drawing to a long report. Today, I am certain he would say that he would prefer a photograph. In reality, it was Picasso who preferred a drawing to a photograph, because it was a more direct, a more spontaneous expression of a personality. And, in that sense, he had a point. „*
> (Brassaï, 1998, 40)

(Ai spus odată că un desen de succes este întotdeauna superior unei fotografii. Nu, niciodată nu am spus asta. Dar Napoleon a declarat odată că preferă un desen față de un lung raport. Astăzi sunt sigur că ar spune că preferă o fotografie. De fapt, a fost Picasso care prefera un desen față de o fotografie, deoarece e o exprimare mai directă și mai spontană a unei personalități. Iar în această privință avea dreptate. - traducere liberă)

Fotografia are posibilitatea de a comunica mai ușor decât alte arte vizuale, din acest motiv Brassaï face această afirmație despre Napoleon. Puterea de sinteză a fotografiei, de a fi emblematică pentru o sumă de variante, de a putea să se prezinte ca exemplu pentru numeroase cazuri, este folosită în scopul unei expuneri demonstrative. În acest sens putem asemăna fotografia cu bobul de orez descris de Barthes:

„Se spune că prin asceză unii budiști ajung să vadă într-un grăunte o întreagă lume. Exact asta ar fi vrut și primii analiști ai povestirii: să vadă toate povestirile lumii (și cîte au existat!) într-o singură structură." (Cooper & Hill, 1987, 158)

Calitatea de exemplu a fotografiei are puterea de a cuprinde în interiorul unui singur cadru un univers întreg, un univers al multitudinii de cazuri.



Alvin Langdon Coburn,
The Octopus, 1912



Roy DeCarava, *Sun and Shade*, 1952

Caracteristic fotografiei de a fi limbaj și mediu de comunicare a trezit interesul și altor artiști, precum Ansel Adams:

> *„What has been your dominant philosophical concern throughout your photographic career?*
> *Well, you see now you're asking me to verbalise and I can't. I think the photographs have to say that. Externally speaking, I've always been extrovertal. In other words if I do something, I want it to work. So, from a philosophic point of view, I have a feeling that photography is a visual language. I want to communicate, but I want to help other people to communicate with themselves and with others."* (Cooper & Hill, 1998, 335)
>
> (Care a fost preocuparea ta filosofică dominantă de-a lungul carierei tale fotografice?
> Vezi, acum îmi ceri să formulez ceva și nu pot. Consider că fotografiile ar trebui să vorbească. Mereu am fost extrovertit. Cu alte cuvinte dacă fac ceva, vreau să funcționeze. Din punct de vedere filosofic, am sentimentul că fotografia este un limbaj vizual. Vreau să comunic, dar vreau să îi ajut și pe alții să comunice cu ei înșiși și cu ceilalți. – traducere liberă)

Deseori artiștii au afirmat acest lucru, respectiv imposibilitatea de a se exprima verbal și dorința de a lăsa opera să vorbească. Fotografia are marele avantaj că poate vorbi prin simpla sa tautologie la care se referea Barthes, deși în spatele ei adesea stă un mesaj mai profund, ce suscită aceeași întrebare ca în cazul artelor tradiționale, mai eliptice și criptice prin natura lor: „Ce vrea să spună?" Unii artiști sunt tentați să explice, însă de cele mai multe ori ei se ascund în spatele operei, iar acest lucru este recomandat și de Hans-Georg Gadamer, ca fiind cea mai înțeleaptă decizie:

> *„Primul lucru pe care trebuie să-l facem este să nu luăm prea în serios autointerpretarea artistului. Este o cerință care nu pledează împotriva artiștilor, ci în favoarea lor. Căci ea include ideea că artiștii sînt datori să plăsmuiască artistic. Dacă ar putea reda prin cuvinte ceea ce vor să spună, nu ar mai dori să plăsmuiască și nu ar mai trebui să dea o formă. În realitate, artiștii se plasează — deloc surprinzător — în dependența acelora a căror meserie este interpretarea, a esteticienilor, a specialiștilor în scrieri despre artă și a filosofiei."* (Gadamer, 2000, 16)

Arta vizuală nu înlocuiește scrierea sau vorbirea și nici nu poate fi considerată mai ușor de „citit". Deși așa-zisa citire are loc mai repede, pot fi suficiente câteva clipe pentru a vizualiza o imagine, mesajul propriu-zis poate să stagneze într-o indescifrabilitate. De aceea și fotografia și mai ales

fotografia, dintre toate artele vizuale, a apelat la text, la scrierea explicativă. Aceste două limbaje se sprijină unul pe celălalt, fie că aparțin aceluiași autor, fie că textul apare ulterior fotografiei, ca o notă a curatorului sau editorului. Publicul cere de la fotografie un mesaj clar. Obiectualitatea ei nu poate să disimuleze existența unui mesaj. Acesta este așteptat și căutat de public, fie în imaginea propriu-zisă, fie prin lecturi auxiliare. Fotografia trezește o curiozitate care cere să fie împlinită, spre deosebire de atmosfera eliptică ce învăluie artele tradiționale. Publicul nu poate accepta că o fotografie ce reprezintă un fragment de realitate ar putea să nu afirme nimic și să fie o simplă impresie vizual-plastică.

Bibliografie

Barthes, Roland. 2009. *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*. Cluj: Idea.

Frontisi, Claude. 2007. *Istoria vizuală a artei.* București: Rao.

Oroveanu, Anca. 2004. *Rememorare și uitare. Scrieri de istorie a artei.* București: Humanitas.

Gombrich, E. H. 1973. *Arta și iluzie. Studiu de psihologie a reprezentării picturale.* București: Meridiane.

Cooper, Thomas & Hill, Paul. 1998. *Dialogue with Photography*. New York: Dewi Lewis Publishing.

Barthes, Roland. 1987. *Romanul scriiturii. Antologie*. București: Univers.

Gadamer, Hans-Georg. 2000. *Actualitatea frumosului*, Iași: Polirom, Plural M.

Articole

Burgin,Victor. 2005. *Privind fotografiile.* Cluj; Idea artă +societate, 21.

Pinto, Eveline. 2007. *Realul la proba imaginii. Urme ale memoriei și-ale artei*. Cluj; Idea artă +societate, 26.

Colecționarul de artă Alexandru Bogdan-Pitești – rolul și contribuția la fundamentarea și edificarea patrimoniului cultural

Barbu Nicoleta Georgiana*

Abstract: Alexandru Bogdan-Pitești's contribution to the evolution of modern Romanian art was essential and a reference, analyzing the cultural context of Romanian society at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. The text refers to his life and activity as a collector and patron of the arts in Romania. Standing out as one of the complex and non-conformist figures in the Romanian cultural landscape at the end of the century, Alexandru Bogdan-Pitești was one of the most active art activists, promoting and supporting many artists and writers: Ștefan Luchian, Nicolae Vermont, Camil Ressu, Constantin Brâncuși, Theodor Pallady, Al. Macedonski, Tudor Arghezi, etc. Together with Ștefan Luchian, Nicolae Vermont and Constantin Artachino he organized the *Salon of Independent Artists* and founded the *Society for the Development of Arts in Romania - Ileana,* actions that marked and contributed to the beginnings of the Romanian avant-garde. In addition to his role as patron and collector, Alexandru Bogdan-Pitești was also a writer, publicist and art critic, collaborating with a number of magazines and newspapers both at home and abroad.

Keywords: *art, collector, culture, patron, heritage.*

La sfârșitul secolului al XIX, România devenea un stat cu aspirații și deziderate ce urmăreau să se pună în acord cu valorile culturale și progresul

* Doctorandă, Universitatea de Vest din Timișoara, Școala Doctorală de Arte, domeniul Arte vizuale.

științific al civilizației vestice. Centrele universitare din marile capitale occidentale, Paris, Berlin, Viena au reprezentat creuzetul formării elitei intelectuale și artistice românești. În contextul local și în plan cultural s-au evidențiat o serie de personalități, care au întreprins acțiuni de mecenat în multe domenii artistice.

Remarcându-se ca una dintre figurile complexe și nonconformiste în peisajul culturii românești de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, Alexandru Bogdan-Pitești a fost unul dintre cei mai activi militanți ai artei, dedicând acesteia o mare parte din viață prin acțiunile de promovare și suținere a multor artiști plastici și scriitori. Acesta a avut contribuții numeroase la dezvoltarea culturală românească, însă cel mai important rol a fost acela de colecționar, fiind posesorul uneia dintre cele mai bogate colecții de artă contemporană și obiecte de patrimoniu folcloric și artă feudală autohtonă.

De-a lungul vieții sale, locuința acestuia, devenită un adevărat muzeu de artă contemporană, a fost deschisă unui număr mare de artiști și literați talentați față de care și-a manifestat aprecierea și generozitatea, prin numeroase achiziții de lucrări de artă, dar și prin cenaclurile sau cinele festive pe care le găzduia. Ștefan Luchian, Nicolae Vermont, Theodor Pallady, Camil Ressu, Constantin Brâncuși, Dimitrie Paciurea, Ștefan Dimitrescu, Constantin Artachino, Cecilia Cuțescu-Storck, Nicolae Dărăscu, Oscar Han, Iosif Iser, Cornel Medrea, G.D. Mirea, Jean Al. Steriadi, Frederic Storck, Ion Theodorescu Sion, Nicolae Tonitza, Arthur Verona, Nicolae Petrescu-Găină s-au numărat printre artiștii admirați și susținuți în demersul lor artistic.

Alexandru Bogdan-Pitești s-a născut pe 13 iulie la Pitești, în 1871 și a decedat la București, în 12 mai 1922, făcând parte dintr-o familie bine situată social și material. S-au vehiculat multe variante cu privire la descendența sa, atât pe linie paternă, cât și pe linie maternă. Colecționarul de artă, Krikor Zambaccian, care avusese ocazia de a-l cunoaște cu puțin timp înainte de a muri, menționa că „asupra originii lui Al. Bogdan-Pitești circulau fel de fel de versiuni: unii spuneau că ar purcede din os domnesc, că s-ar trage din neamul Bogdăneștilor descălecători, zvon pe care îl întreținea discret; alții, care îl cunoșteau mai bine, afirmau, că după tată, ar fi fost albanez, iar după mamă ar fi ținut de familia boierească a Baloteștilor. I se mai spunea și Castelanul de la Vlaici, după numele unei frumoase moșii pe care o avea în județul Olt.”

(Zambaccian 1957: 97). Date similare apar consemnate și în culegerea unui localnic din satul Vlaici, Florea P. Mitran, *Viața și opera lui Alecsandru C. Bogdan-Pitești,* publicată în anuarul Muzeului Județean Olt: „Acest Bogdan venit din Macedonia, localitatea Küpruli [azi, Veles]. Român Macedonean, venit în România pe timpul Fanarioților, s-a instalat în Pitești și-a acumulat o însemnată avere în oraș." (Mitran 2013: 278).

A avut privilegiul de a studia, încă de la vârsta de 12 ani, la un colegiu din Geneva. A urmat apoi cursurile Universității de Medicină din Montpellier și ale Universității de Litere și Drept din Paris, însă fără a le finaliza vreodată. Istoricul de artă, Sanda Miller afirma, în articolul său *Paciurea's Chimeras,* că Al. Bogdan-Pitești ar fi fost înscris la cursurile Ecole des Beaux Arts din capitala franceză, de unde ar fi fost exmatriculat. În perioada șederii la Geneva și la Paris a frecventat cercurile unor literați elvețieni și francezi – Sar Joséphin Péladan, Paul Verlaine, Ernest Tissot, Edouard Rod și a debutat ca scriitor și eseist politic în ziare și reviste cu diverse medii, începând cu publicațiile elvețiene și continuând cu cele fraceze precum *Le Figaro, Le Gaulois, L'Intransigent* și *La Libre Parole*. Tot în această perioadă, l-a cunoscut la Paris pe scriitorul Alexandru Macedonski, căruia i-a scris prefața volumului de poezii *Bronzes* și i-a oferit sprijinul financiar la lansarea acestuia, întreprinzând astfel primele acțiuni de mecenat. Anii de studiu în străinătate au marcat personalitatea tânărului Al. Bogdan-Pitești, contribuind decisiv la formarea unei culturi artistice bogate, acesta fiind un vizitator fervent al muzeelor, teatrelor, cafenelelor și cenaclurilor literare.

Contribuția lui Al. Bogdan-Pitești la modernismul românesc a fost esențială, mereu în atenția contemporanilor săi și a istoricilor de artă, care i-au consemnat acțiunile în diverse publicații, articole, biografii ori scrieri de sinteză, reușind să-i contureze un portret complex și controversat. „Epicurian și plin de curiozități, extravagant și aventurier din fire, el apărea în ipostaze paradoxale – uneori boem, alteori infatuat.[...] Cinic cum era, Al. Bogdan-Pitești disprețuia legile și ordinea, preconizînd domnia „bunului plac" [...]" așa îl descrie Krikor Zambaccian în *Însemnările unui colecționar de artă* (1957: 98). Caracterizarea lui Petru Comarnescu împletește, într-o notă plastică, trăsăturile de caracter cu cele fizionomice:

> *„Deși împlinise abia douăzeci și cinci de ani, era trupeș. Avea chip grăsun și vioi, nas drept, vulturesc, ochi mici și vii, frunte mare, lărgită de rărirea părului pe tâmple.*

Mustăți rotite în semilună și barbișon oblicit și ascuțit ca o coadă de turturea. Radia ceva din agerimea orientală de pe întregul chip, mai ales din privirile ce mergeau drept la țintă. Se mișca greoi și afectat, apoi se controla și făcea pe sprintenul. Amesteca idei înalte cu vorbe deocheate. Contrazicea cu dinadinsul și căuta să intrige, să strălucească, să nedumerească. Trăgea instinctiv la tot ce era zgomotos, paradoxal, nonconformist." (Comarnescu 1965: 134)

Imediat după revenirea sa în țară, Al. Bogdan-Pitești a devenit o figură cunoscută în cercurile culturale din capitala României, adunând în jurul său mulți dintre literații și artiștii plastici cu viziuni moderne, dornici să se elibereze de influența artei academice, patronată de oficialități.

„A stîrnit senzație apariția la București a unui scriitor și critic, care părea foarte pregătit și om de gust. De cum a descins de la Paris, spre sfîrșitul anului 1895 Alexandru Bogdan-Pitești s-a gîndit să înviorezе atmosfera noastră artistică în numele unor idei mai înalte și a unei arte mai vii și mai libere. Și-a dat repede seama unde erau forțele vii ale artei noastre și cu cine se cuvenea să colaboreze." (Comarnescu 1965: 132)

Situația materială destul de bună i-a permis să susțină financiar o serie de acțiuni ce vor crea și întreține un mediu artistic propice viziunilor și aspirațiilor moderniste, pe care le promova. Rolul și implicarea lui în mișcarile artistice ale vremii au fost de bun augur, iar prezența sa permanentă la expoziții, concerte, cafenelele-cenacluri, la teatru sau la conferințele publice au avut ca scop descoperirea și atragerea unui număr cât mai mare de pictori, sculptori sau scriitori talentați, pe care îi prețuia și în care își punea speranțele. „Scriitorul Radu Rosetti îi descria obiceiurile: „La Fialkovski și în urmă la Bulevard, în tovărășia lui Bonifaciu Florescu, Hetrat, Ștefan Velescu, Gusti, Bico Brăiloiu, Mircea Demetriad, Alexandru Macedonski, Ion Bacalbașa etc. perora ceasuri întregi; prin expoziții își exprima părerea deschis, comparând cu competență recunoscută; mergea și la teatru, îndrăznind, când nu-i plăcea piesa, să fluiere cu o dexteritate de polițist." (Rosetti 1999: 12 apud Oprea 1999: 12). „Totodată, artiștii au văzut în el un spirit modern, un om de acțiune, un animator al vieții artistice și mai ales, un aliat în lupta acestora împotriva cercurilor oficiale." (Barbu 2021: 15). Aflăm din însemnările lui Krikor Zambaccian că:

> „În preajma primului război mondial, cenaclul lui Al. Bogdan-Pitești întrunea tot ce era mai viu și mai interesant pe vremea aceea în arta și literatura noastră.” (1957: 288).

Situația din țară privind expunerea operelor artiștilor plastici în cadrul saloanelor oficiale a avut o poziție similară cu cea a saloanelor din Franța. Nemulțumirile multora cu privire la conflictele și abuzurile tot mai dese ale juriului au culminat cu luarea deciziei de a nu mai participa la Salonul Oficial din 1894. Salonul Oficial era condus de C. I. Stăncescu, fost profesor la Școala de Belle Arte, care favoriza anumiți artiști și cu ajutorul cărora „...a reușit să-și asigure mai departe autoritatea în cadrul expoziției și al juriului.” (Comarnescu 1965: 210). Astfel, „animozitatea în contra mediului oficial...” (Oprescu 1937: 210) creștea, iar pictorii Nicolae Vermont, Constantin Artachino și Ștefan Luchian, alături de Alexandru Bogdan-Pitești, au luat inițiativa de a înființa un cerc al artiștilor independenți și au realizat o expoziție în aceeași perioadă cu cea a Salonului Oficial. Acțiunea de protest declanșată de cei patru a devenit o mișcare secesionistă, aducând o viziune unică și unitară pe scena culturii și artei românești la acea vreme.

În mai 1896 a avut loc vernisajul *Salonului artiștilor independenți*, expoziție deschisă într-o notă inedită și de anvergură. Odată cu desfășurarea evenimentului a fost prezentat și manifestul grupării, scris și editat în limba franceză, purtând semnătura membrilor comitetului de inițiativă a expoziției. Redăm câteva rânduri din acest manifest:

> „Un ministru inteligent, amic și protector al artiștilor, a înființat acum câțiva ani la București un salon de pictură. Prin însăși structura lui organizatorică, acest salon oficial avea asemenea defecte, încât rezultatele obținute până în prezent sunt cu desăvârșire negative. Noi voim astăzi să rupem cu trecutul și să ne declarăm independenți. [...]
> Credem într-adevăr că expoziția oficială nu poate avea în fruntea ei un om în care se întrunesc două calități, și anume mitocănia și flexibilitatea șirii spinării. [...]
> Voim să prezentăm publicului sinceritatea operei noastre fără a fi însoțită de medalii câștigate prin mai multă sau mai puțină slugărnicie, dibăcie sau hatâruri. Nu suntem de altfel nici campionii unei arte noi, a unei noi școli.
> Porțile noastre sunt deschise tuturora și tuturor genurilor de artă: pictură, ilustrație, arhitectură, artă statuară, sculptură în lemn etc. orice lucrare de artă va fi acceptată, cu singura condiție ca ea să fie artistică. [...] În fața artei oficiale

noi reprezentăm arta independentă.” (Oprea și Brezoianu 1964: 134-144 apud Ciucă, Pleștiu, Rențea 2017: 74-75).

Grupul nou format s-a autocaracterizat „une scission artistique”, iar din mențiunile lui Gh. Oprescu aflăm că acest epitet

„amintește de grupul Secessiunei din München și Viena. Este iscălit de Constantin *Artachino*, de Șt. *D. Lukian* (ortografia cu k în loc de ch o adoptă artistul în timpul șederii sale la Paris, pentru motive ușor de înțeles), Nicolae *Vermont* și Alex. *Bogdan-Pitești*. Acest din urmă personagiu [...] va avea o mare influență în hotărârile ce se vor lua. Cultivat, bun cunoscător în artă, pasionat de frumos, în legătură cu mari artiști parizieni ai timpului său, în manifestările sale private și chiar în cele publice este un om destul de puțin sigur. Totuși, prin inteligența sa, prin farmecul personal, printr’un fel de cinism candid care palstronează, el impune celor cu care vine în contact, iar manifestul Secessiunei îmi pare în mare parte opera sa.” (Oprescu 1937: 209)

În cadrul expoziției au fost expuse 95 de tablouri și 197 de desene și acuarele. Tudor Arghezi consemna în *Pensula și dalta*, că: „La «Pictorii independenți» a debutat și Brâncuși, cu strania lui Cumințenia Pământului.” (Arghezi 1973 : 309). Nicolae Grigorescu a făcut parte din membrii de onoare ai *Expoziției Independenților,* alături de politicienii Tache Ionescu, Constantin Exarcu și Bardasare-Panaitescu.

Un an mai târziu, în vara lui 1897, a luat naștere *Societatea pentru dezvoltarea artelor din România – Ileana* și a avut 300 de membri aderenți. Denumirea societății a împrumutat numele personajului feminin de basm din folclorul românesc, Ileana-Cosânzeana, dar făcea referire în același timp și la simbolistica primăverii, ca un act de renaștere a artelor românești. „Încă de la fondarea ei, societatea a avut o structură dinamică și a vizat promovarea unei mișcări artistice puternice...” (Barbu 2021: 20). Activitatea societății a debutat cu trei conferințe și o expoziție internațională. Evenimentele s-au bucurat de o uriașă publicitate și reacție participativă din partea presei și a lumii mondene, la unele manifestări luând parte nume sonore ale vieții românești precum Constantin Gr. Lahovary, Tache Ionescu, Constantin C. Arion sau Barbu Ștefănescu Delavrancea. Personalități artistice internaționale precum poetul francez, Sar Péladan ori Ferdinand Brunetiere, Laurent Taihade, George Clemenceau, Melchior de Vogue au răspuns pozitiv invitațiilor și propunerilor *Societății Ileana*. *„Expoziția*

Internațională de artă a Societății Ileana se deschide înaintea celei oficiale, la 21 februarie 1898, într-o atmosferă lipsită de suflul de revoltă de la prima expoziție a artiștilor independenți. Expoziția va fi salutată, puțin mai târziu, cu prilejul deschiderii expoziției anuale a artiștilor în viață, de către secretarul ministerului cu o manifestare vrednică de laude, răspunzând în felul acesta regretului pe care și-l exprimase C.I. Stăncescu în discursul său în legătură cu existența dezidențelor." (Enescu 2003: 112).

Printre scopurile societății se număra și editarea unei publicații de specialitate cu același nume – *Revista Ileana*, care a luat ființă în anul 1900, la inițiativa colecționarului. Revista a avut o orientare simbolistă, vizibil reflectată în versurile și ilustrațiile publicate în paginile acesteia și ale cărei coperte și frontispicii aveau un concept grafic de factură *Art Nouveau*. Ștefan Luchian și Nicolae Vermont au contribuit la realizarea ilustrațiilor de pe copertele primelor două numere, reprezentând alegorii feminine ale personajului Ileana.

În rubricile de artă ale revistei, intitulate „Note de artă", Al. Bogdan-Pitești a publicat sub pseudonimul Ion Duican o serie de note critice și cronici de expoziții. Încă de la primele numere publicate, el a dedicat câteva articole pictorului Ștefan Luchian, căruia i-a purtat toată viața o admirație profundă: „Ștefan Luchian este printre tinerii noștri artiști, primul din cei care dau mai multă speranță - suflet duios, inimă de poet, el este cam rebel tehnicii savante după un anume calapod.[...] Luchian este un admirabil colorist. La Luchian niciodată un tablou nu este o descriere minuțuioasă a naturii.[...] El caută să puie în ce face, ceva din el, din sufletul lui, din ceea ce simte, fie o idee, fie o senzație. Are o viziune încîntătoare a naturii, dar totdeauna adaugă la aceasta și nota sa personală." (Duican 1900 apud Zambaccian 1965: 290).

Al. Bogdan-Pitești a continuat să îi colecționeze lucrările și să scrie despre pictor în aceleași note elogioase și admirative, chiar și atunci când relația dintre cei doi se răcise: „Luchian este același naiv, duios, plin de poezie, plin de tinerețe. Din toată generația lui, extrem de banală, el este acela care a avut personalitatea cea mai puternică." (Bogdan-Pitești 1910 apud Comarnescu 1965: 275). „Cu toate că a avut o apariție scurtă și cu intermitențe, revista *Ileana* a fost o publicație cu o direcție bine conturată și a reprezentat una dintre cele mai însemnate lansări editoriale de la acea vreme, fiind prima revistă românească de artă." (Barbu 2021: 29)

Alexandru Bogdan-Pitești a legat primele prietenii cu pictorii Ștefan Luchian și Nicolae Vermont, frecventând cafenelele bucureștene *Fialkovsky* și *Kübler*, cunoscute pentru efervescența artistică modernă. „Acolo frunțile se mai descrețeau, glumele făceau uitate suferințele, îi încînta cîte un poem citit de Macedonski...” (Comarnescu 1965: 162). Modul în care colecționarul a evaluat problemele existente în peisajul artei plastice autohtone le-a atras atenția acestora, simțind că împărtășesc aspirații și viziuni comune. Tudor Arghezi afirma că: „Pictura românească n-ar fi avut un Luchian fără un Bogdan-Pitești.” (Arghezi 1973: 308). „Influența lui asupra unei epoci de creatori și cu deosebire asupra lui Luchian, pribeag, întristat, decepționat, cu încrederea în chemarea lui sfărîmată, a fost în clipa crucială, decisivă.” (Arghezi 1973: 308). În colecția lui Al. Bogdan-Pitești, creația lui Ștefan Luchian a reprezentat un loc privilegiat prin numărul de opere achiziționate de acesta: *Țigănci, Lăutul, După chef, Fetița cu măr, Ghereta de la Filantropia, Tăietorul de lemne, Dulap, Vas cu flori* ș.a. În testamentul colecționarului erau menționate 72 de lucrări ale artistului.

Prietenia care l-a legat pe Alexandru Bogdan-Pitești de pictorul Nicolae Vermont, încă din primii ani de la venirea sa în țară, a adus în colecția acestuia un număr impresionant de lucrări, în jur de 106: picturi, acuarele, pasteluri și desene. În cartea sa intitulată *Dălți și pensule,* sculptorul Oscar Han ne relatează o latură plină de sensibilitate și gratitudine, pe care colecționarul o avea față de prietenul său: „Era de o politețe, de o atenție deosebită, aș spune duioasă, [...], față de Vermont.” (Han 1970: 23).

Printre artiștii plastici, dar și literații, care au luat parte la prânzurile organizate săptămânal de către Al. Bogdan-Pitești în casa sa, se numără: sculptorul Frederic Storck și soția acestuia, Cecilia Cuțescu-Stork, poetul Ion Minulescu și Claudia Millian, Camil Ressu, Nicolae Petrescu Găină, Oscar Han, Alexandru Macedonski ș.a. Cei mai mulți dintre aceștia s-au bucurat de atenția și sprijinul colecționarului. Nicolae Petrescu Găină a beneficiat de suportul material în publicarea a două albume de caricaturi: „Contimporani”, în 1898 și „Albumul meu”, în 1913. Prin spiritul ei nonconformist artista Cecilia Cuțescu-Storck a atras admirația lui Al. Bogdan-Pitești; creația sa figura în colecția acestuia cu o serie de picturi, guașe, pasteluri și desene în peniță și creion, printre cele de referință enumerându-se *Cap de femeie*, *Fata în albastru*, *Compoziție*, *Salomeea*, *Nud.* La fel de prețuiți și sprijiniți financiar

de mecena au fost sculptorii Dimitrie Paciurea, Cornel Medrea și Oscar Han. Aflat sub aripa protectoare a colecționarului încă de la vârsta de 16 ani, scriitorul Tudor Arghezi a fost mereu prezent în mediul artiștilor plastici, ceea ce l-a inspirat să scrie multe cronici despre artă. Un aspect mai puțin cunoscut este faptul că scriitorul a realizat în perioada tinereții o serie de schițe reprezentând portrete și peisaje care astăzi, alături de câteva manuscrise, redactate în aceeași perioadă, fac parte dintr-un album editat la Editura Universității de Vest „Vasile Goldiș" din Arad.

În apartamentul din strada Brezoianu, aceeași adresă cu cea a *Societății Ileana*, colecționarul a pus la dispoziția pictorilor un atelier dotat cu toate materialele necesare, „o încăpere ca o clasă de studiu, confortabilă, bine luminată, culori din belșug, materiale scumpe, șevaleturi, șasie, pînză, cartoane, modele." (Arghezi 1973: 308). „Se fuma cu pipa și se citeau, pentru întîia dată în România, pagini din Baudelaire, Verlaine, în vreme ce lunecau pensulele pe pînză și pastelul pe hîrtie." după cum aflăm din relatările lui Tudor Arghezi (1973: 308). Scriitorul Ion Luca Caragiale vizita frecvent atelierul din strada Brezoianu, făcând deseori observații critice asupra tablourilor. Printre prezențele nelipsite ale cercului Ileana a fost și savantul doctor, Ion Cantacuzino și el, de asemenea, un împătimit colecționar de artă și iubitor de cultură.

Un alt loc de creație oferit artiștilor de Alexandu Bogdan-Pitești a fost conacul de la Vlaici, situat în județul Olt. Printre artiștii care și-au petrecut verile la moșie, îndrăgostiți de farmecul locului și viața simplă de la țară au fost Nicolae Vermont, Camil Ressu, Ștefan Dimitrescu, Nicolae Dărăscu și Iosif Iser. Timp de câțiva ani, Camil Ressu a revenit la Vlaici, fascinat de autenticitatea și expresivitatea lumii rurale, realizând numeroase desene și tablouri în ulei, printre care amintim: *Țăran cu plugul*, *Țărănci din Vlaici*, *Oile*, *Liniște pioasă*, *Semănătorii*, *Vecernie la Vlaici*, *Ciobani din Vlaici*, *Peisaj din Vlaici cu biserică*, *În rugăciune*, *O înmormântare la țară*.

Colecționarul l-a întâlnit pe sculptorul Constantin Brâncuși grație Ceciliei Cuțescu-Storck, aceasta fiind prietenă apropiată a celor doi. Din colecția lui Alexandru Bogdan-Pitești au făcut parte cinci lucrări ale artistului: *Danaida* sau *Cap de femeie*, *Cumințenia pământului*, *Cap de japoneză*, *Cap de copil* și *Muza adormită*. Cea din urmă menționată „...a ajuns prin mijloace indirecte la Londra, unde a fost vândută într-o licitație publică a

casei Christie's" (Barbu 2021: 50), în 1972, iar *Cap de copil,* sculptură realizată în marmură, despre a cărei dispariție nu se mai știe nimic, a rămas imortalizată într-o fotografie de epocă, ce reda interiorul biroului colecționarului.

Alexandru Bogdan-Pitești a avut „o deosebită capacitate de intuire a valorilor și acest lucru s-a reflectat în colecția de artă pe care a adunat-o de-a lungul timpului" (Barbu 2021: 40), ajungând să achiziționeze un număr impresionant de lucrări, care însuma, la data întocmirii inventarului realizat de o comisie a Ministerului Instrucțiunii, 1260 de lucrări de artă plastică reprezentate de picturi, desene și sculpturi, 97 de obiecte de artă bizantină românească și 62 de obiecte de artă tradițională autohtonă. Dorința sa testamentară a fost aceea de a dona colecția statului român, însă moartea prematură a colecționarului și circumstanțele nefavorabile au dus la risipirea acesteia în urma unei licitații. Marele merit care i se atribuie lui Al. Bogdan-Pitești a fost faptul că a încurajat arta plastică independentă românească, într-o vreme când aceasta tindea să se sufoce sub auspiciile rigide și depășite ale academismului. Neobosit în dorința de a sprijini moral și material artiștii a colecționat cu pasiune și s-a implicat puternic în lumea artistică, aducându-și un aport remarcabil la îmbogățirea patrimoniului cultural național. Prin acțiunile și entuziasmul său „Al. Bogdan-Pitești și-a pus geniul în viață. A fost unul din puținii convivi demni de banchetul lui Platon; prezența lui între Aristofan și Agathon ar fi sporit comoara puțină a cuvintelor inefabile." (Fundoianu 1922 apud Zambaccian 1957: 98).

Bibliografie

Arghezi,Tudor. 1973. *Pensula și dalta*. București: Editura Meridiane.

Barbu, Nicoleta. 2021. Lucrare de dizertație, *Alexandru Bogdan-Pitești - un spirit modern în lumea colecționarilor de artă,* coord. Prof. Univ. Dr. Ileana Pintilie.

Bogdan-Pitești, Alexandru. 1910. *Anuarul Presei Romîne*.

Ciucă, Valentin, Iulian Pleștiu și Adina Rențea. 2017. *Catalogul Luchian și ndependenții*. București: Art Safari, Pavilionul Muzeal Galeriile Kretzulescu.

Comarnescu, Petru. 1965. *Luchian*. București: Editura Tineretului.

Duican, Ion, *Ileana*. 1900. Nr.2, Septembrie, apud Krikor H. Zambaccian, *Pagini despre artă.* București: Editura Meridiane.

Enescu, Theodor. 2003. *Scrieri despre artă-Ștefan Lucian și spiritul modern în pictura românească*. București: Editura Meridiane.

Fundoianu, Benjamin. 29 aprilie 1922. *Rampa*.

Han, Oscar. 1970. *Dălți și pensule*. București: Editura Minerva.

Mitran, Florea P. 2013. *Viața și opera lui Alecsandru C. Bogdan-Pitești*, Muzeul Oltului, t.3.

Oprea, Petre. 1999. *Colecționarul mecena Alexandru Bogdan-Pitești*. București: Editura Maiko.

Oprea, Petre și Barbu Brezoianu. 1964. *Cu Privire la Salonul Artiștilor Independenți*, în SCIA, seria Artă plastică, nr.1.

Oprescu, Gh. 1937. *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București: Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", București.

Zambaccian, Krikor H. 1957. *Însemnările unui colecționar de artă*, capitolul VIII, București: Editura Stat pentru Literatură și Artă.



Fig. 1. Correggio, *Colecționarul Al. Bogdan-Pitești* / 1917



Fig. 2. Foto. Expoziția artiștilor independenți



Fig. 9. Manifestul Societății pentru dezvoltarea artelor din România- Ileana



Fig. 3. Coperta Revistei *Ileana*, nr.1, Ștefan Luchian



Fig. 4. Camil Ressu, *Liniște pioasă* / 1910



Fig.5. Camil Ressu, *Peisaj cu biserică din Vlaici* / 1911



Fig. 6. Ștefan Luchian, *O mamă spălându-și copilul pe cap / Lăutul*



Fig. 7. Ștefan Luchian, *Chioșc iarna / Ghereta din Filantropia*



Fig. 8. Constantin Brâncuși, *Cap de copil,* piatră



Fig. 9. Constantin Brâncuși, *Cap de femeie / Danaida*, piatră de Vrața



Fig. 10. Foto. Salonul-birou al locuinței lui Al. Bogdan-Pitești din Str. Brezoianu, nr. 17



Fig. 11. Foto. Conacul de la Vlaici; jud. Olt

Manifestările realismului social în regimul politic totalitar. Investigații terminologice

Marius-Daniel Fodor*

Abstract. The hypothesis that certain features of social realism appear in works of art categorized as formalist has emerged from research on artist's studio diaries and manuscripts. Thus, the present study analyzes the potential coexistence of social realism and socialist realism, presentin 20th century fine arts, in the Romanian People's Republic. For this purpose, the terms *socialist realism* and *formalism*, found in articles, volumes and studies published both in the period 1948-1953 and in current publications, were studied. Of course, clear definitions of the two terms should not be missing form this context. Therefore, this study presents an attempt to define as comprehensively as possible the term *socialist realism* on the basis of the sources cited and the analysis of the different definitions of socialist realism proposed by several artists who worked between 1948 and 1953. At the same time, an attempt was made to define the term *formalism* and to describe the social and political context of the period 1948-1953, drawing on various testimonies from the memories of the artist Corneliu Baba or from the diary of the historian Lucian Bioa. By going through these materials we get acquainted with the somber athmosphere of a country terrorized by censorship, through state institutions represented by the SSI, MAI or even educational institutions. The first two become subordinate tools of the State system, acting as political police. Here again, we see how many artists were victims of the totalitarian system in Romania, being dismissed from their posts or even accused, often unjustly, of various crimes against the government system. Analysing these facts, we see the emergence of some hypotheses. Therefore, the article proposes an objective analysis of Romanian art from 1948-1953, taking into account both the opinions of the official authorities and the opinions of the critics of the time, who chose to comment from a free perspective, without making a pact with the socialist system. As we are well aware, in the time period converted

* Doctorand, Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca.

by this research, drastic censorship prevailed, which may make us doubt the veracity of several writings on our subject. Thus, for the most historically accurate and correct understanding, contemporary perspectives on the subject have also been taken into considetartion. All the information we received, whether from secondary or primary sources, was analysed by comparison – those written during the censorship period were compared with those published after 1989 – in order to obtain a general view as clear and comprehensive as possible.

Keywords: *art under totalitarian regime, post-war Romanian art, communism, socialist realism, formalism, censorship.*

Lista abrevierilor

ANR – Arhivele Naționale ale României
DGP – Direcția Generală a Poliției
ESPLA – Editura de Stat pentru Literatură și Artă
MAI – Ministerul Afacerilor Interne
PCR – Partidul Comunist Român
RPR – Republica Populară Română
PMR – Partidul Muncitoresc Român
R.S. – Realism socialist
SAF – Sindicatul Artelor Frumoase
SSI – Serviciul Special de Informații
UAP – Uniunea Artiștilor Plastici
URSS – Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste
UTCdR – Uniunea Tineretului Comunist din România

Considerații introductive

Deși se vorbește adesea despre comunism, în contextul istoriei contemporane românești, trebuie să menționăm că acesta nu a existat niciodată. Comunismul a fost o miză supremă[1] (Cioroianu, 2021, pp.17,18) pe care oamenii politici, din noul guvern format în 1948 au încercat să o atingă prin implementarea unui regim politic de tip stalinist și prin formarea partidului unic. Însă, parcursul regimului politic de stânga se încheie brusc,

în anul 1989, fără să se atingă scopurile urmărite[2] (Marx și Engels, 1962) și menționate în ideologia socialistă. Astfel, vorbind despre comunism, în contextul anilor 1948-1953, ne referim la perioada marcată de un regim dictatorial aflat sub conducerea lui Petru Groza și a lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, care au aspirat la idealurile comunismului. Acest experiment a eșuat, lăsând în urmă o situație anevoioasă care s-a resimțit puternic asupra populației, afectând în același timp și sfera artistică.

Studiul de față propune tema coexistenței realismului social și a realismului socialist prezente în pictura, sculptura și grafica secolului XX în RPR, vizând perioada cuprinsă între anii 1948-1953. Trebuie menționat că sintagma *realism social* nu apare în literatura de specialitate privitoare la realismul socialist românesc, iar existența acestui fenomen, în cadrul limitei temporale 1948-1953, este doar o ipoteză personală. Analizând mai multe opere de artă din perioada menționată, s-a ajuns la concluzia că se poate vorbi despre prezența unui realism social existent la unii artiști, precum, Corneliu Baba, Theodor Pallady sau Gheorghe Petrașcu. Acesta se face vizibil prin transmiterea sugestivă a unor idei critice, subtile, la adresa situațiilor sociale și politice. Totuși, de-a lungul timpului, aceste mesaje au lăsat loc interpretărilor multiple.

Astăzi, studiind jurnalele artiștilor se poate observa că printre aceștia au existat numeroase personalități marcante ale vremii, care au considerat foarte dăunătoare ideologia socialistă. Drept urmare, aceștia au mărturisit, în diferite confesiuni scrise, că au încercat să ia atitudine făcând apel la critici subtile tăinuite în titlurile lucrărilor sau în reprezentarea atitudinilor personajelor din compoziții și mai ales în textele notate pe spatele lucrărilor. Aceste lucrări, aparent banale, care prezintă idei caracteristice realismului social, pe care de cele mai multe ori autoritățile le găseau ca fiind neterminate sau cu greșeli de desen, le regăsim în cadrul celor catalogate ca fiind formaliste.

Totodată, acest studiu caută să demonstreze influența realismului socialist în reprezentarea subiectelor cotidiene din arta contemporană românească, pornind de la premisa că schimbările de regim din Europa de Est, care au avut loc după cel de-al Doliea Război Mondial, au afectat profund și evoluția naturală a câmpului artistic din România. Astfel, propunem în paginile care urmează, o viziune de ansamblu asupra politicilor culturale

oglindite în practicile din domeniul artelor plastice românești, vizând intervalul dintre anii 1948-1953. În urma cercetărilor bibliografice, s-a ajuns la concluzia că există numeroase studii și articole referitoare la arta plastică românească din perioada comunismului. Totuși, se pare că perioada anilor 1948-1953, care a fost una dintre cele mai controversate din istoria recentă a României, este abordată destul de rar în studii de specialitate.

Prima impresie, dacă analizăm arta românească din secolul XX, ne sugerează că aceasta a avut o perioadă de regres cultural culminând cu perioada anilor ’80[3] (Cârneci, 2013,p. 131). Liberalizarea parțială a artelor, dobândită până la începutul anilor ’70, dă naștere unei idei în conștiința poporului și anume că societatea artistică poate activa mai bine într-un regim democratic abordând subiecte depolitizate. Astfel, această idee devine periculoasă pentru aparatul de stat comunist. În consecință, după vizita lui Nicolae Ceaușescu din 1971[4], în Asia, acesta readuce România la un regim politic de tip neostalinist, care va fi impus în artă și literatură printr-o cenzură drastică.

Analizând arta românească în raport cu arta creată în acea perioadă în restul lumii, bineînțeles că remarcăm diferențe tematice și prezența ideologiei din spatele unor lucrări de artă românești, dar în schimb, aceste diferențe tehnice nu sunt foarte mari, așa cum am fi tentați să afirmăm la prima vedere. Astfel, la o primă analiză asupra textelor referitoare la arta de propagandă din România putem găsi o sumedenie de informații cu privire la arta realizată în perioada dictaturii lui Nicolae Ceaușescu. Fiind un adept al realismului socialist, în anul 1968, acesta încearcă să expună pentru prima dată o serie de măsuri pentru o reîntoarcere la reprezentarea ideologică în artă, așteptând în urma acestor norme *„«o artă angajată care să ducă la creerea omului nou comunist.»„*[5] Se pare că aceste măsuri n-au fost receptate de populație datorită unui eveniment istoric important, invazia Sovietică din Cehoslovacia. Însă, în data de 6 iulie 1971, Nicolae Ceaușescu revine cu aceste măsuri, astfel că perioada de liberalizare se sfârșește la începutul anilor ’70[6]. Cu toate acestea, se poate observa că întoarcerea la stalinism nu s-a realizat niciodată într-un mod mai brutal ca în perioada de început a dictaturii lui Gheorghe Gheorghiu-Dej. Analizând arta din preajma anilor ’70 putem stabilii că artiștii au avut, totuși, ocazia de a relua cercetările și experimentele artistice din perioada interbelică. Astfel, modernismul își face simțită

prezența, culminând ulterior cu experimentalismul și chiar cu intermedialismul anilor ’80. Fiind mișcări artistice cu o libertate de exprimare mult mai mare, care au inclus în practicile lor chiar performance, land art, arte povera, new media sau readymade-ul. Acestea reprezentând mijloace de exprimare foarte moderne în acei ani, practicate atât în Occident, cât și în Europa de Est. Studiile referitoare la arta plastică realizată în regimul lui Nicolae Ceaușescu depășesc numeric cu mult studiile privitoare la dezvoltarea câmpului artistic de la începutul instaurării regimului comunist. Este posibil ca acest fapt să se datoreze și nivelului comercial foarte ridicat al primului subiect, care este mult mai cunoscut și mult mai accesibil maselor interesate de istoria recentă a artelor plastice românești.

Ținând cont de situația instabilă, generată de marile schimbări din cadrul instituțiilor publice, apărută imediat după un an de la abdicarea forțată a regelui Mihai I al României, putem susține că libertatea artistică a fost afectată într-un mod vădit. Totodată, remarcăm cu ușurință că această perioadă este foarte puțin abordată în literatura de specialitate, în ciuda faptului că reprezintă una dintre cele mai dificile perioade în care artiștii români au încercat să producă obiecte de artă. Împrejurarea delicată în care se găseau majoritatea cetățenilor români, printre care și artiștii, începând din anul 1948, se datorează în mare măsură lipsurilor[7] (Onișoru, 2021, p. 265) materiale. Acestea au fost provocate de necesitatea plății pagubelor de război provocate de România, prin participarea la cel de-al Doilea Război Mondial, ca aliat al Germaniei naziste. Susținerea armatei Uniunii Sovietice din fondurile Statului român a fost una dintre formele de plată care s-au impus după sfârșitul războiului. În acest mod, Armata Roșie va ocupa teritoriul României[8] (Cârneci, 2013, p. 18) în anul 1944, eliberându-l abia în anul 1958, consumând astfel resursele financiare ale Statului român pe hrană, muniție, servicii medicale și asigurarea garnizoanelor militare, care trebuiau să satisfacă toate cerințele soldaților sovietici.

Aceste probleme generate de război vor afecta necontenit și situația artiștilor plastici. Între 1944 și 1947 se reiau diverse manifestări artistice[9] (Cârneci, 2013, p. 18) și proiecte culturale, care au fost întrerupte de evenimentul celui de-al Doilea Război Mondial. Asemeni situațiilor din celelalte țări est-europene, care s-au aflat sub ocupația sovieticilor, se pare că și în România lumea artistică a experimentat diverse metode stilistice situate

între abordările realiste și chiar avangardiste. Prin urmare, observăm încă din 1944 că un realism socialist nu ar putea fi posibil în România, decât sub aspectul tehnic și stilistic al diversităților mijloacelor de exprimare specifice modernismului. Începând cu anul 1948 libertatea artistică avea să fie îngrădită tot mai mult. Schimbări majore au loc în lumea artei, așa că aceasta ajunge în scurt timp o unealtă de propagandă, care va fi instituționalizată și controlată tot mai amănunțit de autorități. Comunizarea câmpului artistic, în scopul controlului ideologic, a început odată cu stalinizarea culturală din anul 1948[10] (Cărăbaș, 2017, p. 11,12), când au avut loc schimbări mari în modul de guvernare. Aceste schimbări s-au resimțit foarte serios în arta plastică românească.

Odată cu noile reglementări se impun rapid canoane artistice rigide, influențate de ideologia politică adoptată din URSS. Astfel, sub înfățișarea stilistică a modernismului, au apărut primele manifestări ale realismului socialist. Începând chiar din anul 1947 lumea artei suferă schimbări drastice. Metodele prin care se aplica cenzura în câmpul artelor, ne apar astăzi inechitabile, aceste practici fiind de neimaginat în contemporaneitate. O dovadă asupra acestui fapt o constituie o mărturie din jurnalul artistului Corneliu Baba. Acesta prezintă un fragment în care ne descrie peisajul cultural al epocii respective, ajuns sub un aspect inadecvat datorită canoanelor impuse de Stat, care nu corespund cu nevoia de libertatea necesară artiștilor:

> „[...] În expozițiile de stat, înainte de deschidere erau chemați anumiți «specialiști», care, la indicațiile ministerului, retușau anumite greșeli din lucrările colegilor lor. Un câmp devenea mai verde, un cer mai albastru, un personagiu dispărea. Autorul rămânea stupefiat, nerecunoscându-și lucrarea. În sculptură se întâmplau lucruri și mai amuzante: statuile trebuiau să aibă personagii cu ochi «găuriți». De aceea, un specialist umbla cu burghiul înainte de vernisaj și, la indicațiile ministerului, dădea viață ochilor, făcându-le pupile scobite. Dacă o statuie sau un bust al unui personagiu mai puțin important era mai mare ca dimensiune față de al unui conducător politic, lucrarea reprezentând pe cel dintâi trebuia să fie tăiată și redusă la dimensiuni «decente».”[11] (Baba, 2018, Vol. I, p. 102)

Totuși, se pare că au existat numeroși artiști care au reușit să treacă peste aceste greutăți impuse de cenzură. Unii au făcut un compromis acceptând realismul socialist pentru ca ulterior să realizeze serii de lucrări

cu subiecte depolitizate pentru un public mai restrâns, iar alții au acceptat noua formă de artă chiar din convingeri politice socialiste. În schimb, avem și exemple[12] (Florea, 2016, p. 679) precum Margareta Sterian, Paul Miracovici sau Lucia Demetriade Bălăcescu, care au ales să renunțe la domeniul lor de activitate artistică. Aceștia au activat între timp în domenii din vecinătatea ocupației lor anterioare, de pildă, arta religioasă sau cea decorativă, evitând astfel contactul cu realismul socialist pentru a reveni, mai târziu, asupra mediului picturii în maniere stilistice deloc diferite față de cele practicate la nivel internațional. Tot în această perioadă, a avut loc o ruptură bruscă între modernismul interbelic și arta realizată după finalul celui de-al Doilea Război Mondial. Schimbările de politică culturală și, mai ales, în domeniul artistic, nu au fost imediate. Din nevoia de supraviețuire sau chiar din apartenențe politice pentru socialism, artiștii și-au adaptat modul de a produce arta sub diferite aspecte stilistice, întrucât arta realismului socialist își face simțită prezența în România sub diverse forme, neavând un aspect unitar. Artiștii interbelici români au încercat să adapteze arta de avangardă a modernismului pentru ca aceasta să se preteze pe temele realismului socialist. Astfel, încă din 1947, se anunța o viitoare angajare a artiștilor în *„făurirea unei arte militante”*[13] (Florea, 2016, p. 678). Această intenție s-a materializat în cadrul expoziției *Flacăra*, realizată în aprilie 1948, în București, la sala Dalles. Putem afirma că expoziția prezintă debutul realismului socialist, întrucât titlurile[14] lucrărilor ne înfățișează, în ciuda aspectului tehnic și stilistic neunitar, abordarea temelor specifice noii orientări proletcultiste. Artiștii au trimis pentru expoziție *„nu mai puțin de 830 de lucrări”*[15] (Florea, 2016, p. 679).

Studiul de față vizează intervalul de timp dintre anii 1948-1953, fiindcă la data de 30 decembrie 1947 are loc abdicarea forțată a Regelui Mihai I al României, iar cu această ocazie s-au produs schimbări politice radicale cu consecințe în toate domeniile, inclusiv asupra artelor plastice. Tot în anul 1947, se proclamă Republica Populară Română, iar începând din anul 1948 se încearcă o comunizare a artei prin organizarea unor expoziții care să creeze o identitate națională comună pentru arta contemporană românească. În anul 1948 apar politici culturale noi, iar expoziția *Flacăra*, din același an, pare a fi un punct de plecare pentru realismul socialist, aceasta reprezentând un prag bine delimitat în istoria artei românești. Odată cu impunerea

canoanelor realismului socialist, din anul 1948, libertatea artistică are de suferit enorm. Se pare că principalul comanditar[16] (Cărăbaș, 2017, p.42) al SAF va fi Ministerul Artelor, acesta fiind promotorul și organizatorul evenimentelor expoziționale. În același timp, această instituție va controla și coordona arta spre implementarea realismului socialist, în viitor, prin intermediul UAP. Tot în preajma anului 1948 se interzic asocierile și organizațiile independente de orice natură, acestea fiind considerate subversive. Expoziția Anuală de Stat constituia evenimentul unic și cel mai important. SAF va reuși cu succes să monitorizeze tot mai mult arta, drept urmare, absolut orice expoziție trebuia să primească aprobare de la această instituție. Mai mult, în cadrul *Atelierelor colective de redresare profesională și ideologică*[17] artiștii tineri erau plătiți pentru a asista la conferințe despre realismul socialist și pentru a lua lecții de la artiștii români de mare prestigiu. Începând de acum, SAF distribuie comenzi vizând, mai ales, portretele lui Karl Marx, Friedrich Engels, Iosif Vissarionovici Stalin, Vladimir Ilici Ulianov (Lenin) sau ale altor reprezentanți comuniști chiar din România. Aceeași instituție se ocupă și de partea de remunerație a comenzilor, plătite de Ministerul Artelor, stabilind suma care trebuie acordată pe lucrările de artă.

De asemenea, în anul 1948, au avut loc schimbări la nivelul învățământului superior, astfel apar cerințe noi la examenul de admitere în Academiile de Arte și se *„reajustează corpul profesoral”*[18] (Cărăbaș, 2017, pp. 69,70). Din anul 1948, una dintre probele de admitere va fi alcătuită dintr-un examen cu privire la Constituția din RPR. Academiile de Arte erau împărțite în trei domenii: sculptură, pictură și arte decorative. Reajustările profesorilor s-au făcut prin dublarea lor cu profesori mai vechi, care aveau orientări stilistice diferite, ca de pildă: Max Hermann Maxy, Alexandru Ciucurencu, Boris Caragea sau artiști tineri, ca: Titina Călugăru, Gheorghe Șaru, Lelya Zuaf ș.a. Diferențele de generații din rândurile profesorilor au creat diferite viziuni asupra realismului socialist, ca atare, deseori apăreau rivalități între aceștia.

Între anii 1948-1953 au avut loc expoziții oficiale în cadrul Expoziției Anuale de Stat, drept consecință se instituționalizează arta cu scopul de a fi coordonată și supravegheată de autoritățile statului comunist. Din anul 1953 se poate observa o stabilizare a realismului socialist, acest fenomen

realizându-se printr-un proces de *muzeificare*[18], iar din 1954 expozițiile oficiale își pierd din periodicitate. Totodată, anul 1953 a reprezentat în arta plastică românească un apogeu al canonizării[20] (Cărăbaș, 2017, p.13) artei oficiale, care se va menține până la jumătatea anilor ’60. În concluzie, putem spune că, analizând arta plastică românească din perioada cuprinsă între anii 1948-1953, studiem, de fapt, evoluția realismului socialist de la apariția lui până în momentul în care este instituționalizat prin procesul muzeificării. Din anul 1953, datorită instituționalizării numeroaselor obiecte de artă, realismul socialist va parcurge un drum lin fără prea multe suișuri și coborâșuri, practica anterioară devenind un exemplu. Ca atare, putem susține că evoluția lui se oprește, practic, în anul 1953.

Considerăm că acest studiu poate fi util, cu toate că există o bibliografie destul de amplă asupra aspectelor privitoare la arta realizată în perioada comunismului, întrucât se poate constata, cu ușurință, că nu sunt foarte multe studii care să analizeze începutul realismului socialist în România. Perioada 1948-1953 reprezintă un interval temporal controversat, unde atmosfera de haos și incertitudine politică este prezentă în viața tuturor cetățenilor, indiferent de clasa socială din care fac parte aceștia. Ideea proiectului de față a apărut din dorința de a scoate la lumină detalii neexplorate în literatura de specialitate cu privire la perioada menționată, considerând că acestea pot contribui la înțelegerea istoriei artei românești dintr-o altă perspectivă.

Astăzi, transpunerea în limbaj plastic a imaginii peisajului contemporan postcomunist este un obiectiv foarte important pentru artiștii români, deoarece trăim într-o țară în care pierderea identității naționale a devenit un fenomen foarte larg răspândit. Arta realismului social, inspirată din viața cotidiană, care critică sitemul social și pe cel politic, este o mișcare cu puternice influențe în arta contemporană românească și nu numai. Această manifestare nu se va sfârși niciodată, deoarece istoria ne-a învățat că orice epocă are problemele ei politice și niciodată nu va exista un mod de guvernare perfect. Drept consecință, subiectele politice și cele sociale ajung ușor să fie discutate și folosite de artiști, mai ales în ziua de astăzi, unde internetul promovează cu o viteză extraordinară știrile de ultimă oră care anunță dezastre și o sumedenie de alte probleme de factură socială. Prin urmare, apreciem că acest studiu poate fi de mare interes pentru

comunitatea artistică, fiindcă reprezentarea subiectelor cotidiene este tot mai des abordată de tinerii artiști români, prin intermediul diverselor medii de exprimare, atât tradiționale, cât și moderne.

Probabil, datorită cenzurii de odinioară artistul simte acum nevoia de a comenta trecutul istoric, nu foarte îndepărtat al României, prin imagini contemporane în care persistă încă, prin detalii aparent ilizibile sau ușor de trecut cu vederea, moștenirea epocii anterioare. Se pare că în asemenea momente, realismul social trebuie să își facă simțită prezența în diferite medii artistice, precum: pictura, sculptura, fotografia, performance-ul, instalația sau cinematografia. Observăm că moștenirea secolului XX apare tot mai mult în pictura contemporană a realismului social. Acest fapt poate demonostra că subiectele și temele artei contemporane românești au fost puternic influențate de istoria recentă, nu neapărat într-o formă foarte vizibilă, dar remarcăm că apar adesea elemente care servesc drept repere istorice. De obicei, aceste aspecte reprezintă anumite produse, obiceiuri, sau fragmente pe care le putem întâlni, de pildă, în peisajele industriale recognoscibile ca făcând parte din cultura regimului comunist.

Arta progresistă. Imaginea societății utopice în proiecții artistice

Pentru a evita o confuzie foarte des întâlnită, considerăm utilă o explicație asupra diferențelor și asemănărilor dintre termenii realism *social* și realism *socialist*. Termenul realism *social* este folosit pentru a defini lucrările de artă ale unor artiști plastici, scriitori sau regizori, care în operele lor prezintă societatea reală, într-un mod obiectiv. Această abordare aduce în atenția publicului problemele sociale și cele politice reale, contemporane autorului, care critică sistemul de guvernare prin expunerea problemelor existente în comunitate. Este lesne de înțeles că manifestări specifice realismului social nu pot exista fără consecințe într-un regim totalitar, întrucât o critică asupra regimului socialist ar putea fi pedepsită cu închisoare, muncă silnică sau chiar cu executarea autorului. Probabil, tocmai din acest motiv, în publicațiile din intervalul 1948-1953 nu găsim referințe cu privire la termenul realism social. Totuși, analizând lucrări de artă din această perioadă constatăm că realismul social este prezent, dar nu

într-un mod direct, prin imagini artistice care să analizeze în mod nemijlocit structurile noului guvern, ci mai degrabă prin transmiterea ideilor critice camuflate în imagini aparent banale. Acest tip de abordare se poate întâlni în mai multe lucrări de artă din această perioadă, bineînțeles, deghizate de cele mai multe ori în reprezentări cotidiene care vor fi catalogate de autorități ca fiind formaliste.

Realismul *socialist*, pe de altă parte, constituie exact opusul realismului social. Arta de propagandă respinge total realitatea obiectivă și este realizată cu scopul de a ilustra o societate perfectă, o lume utopică, portretizând muncitorul ca un erou al societății comuniste. Probabil, confuzia asupra acestor termeni este determinată de faptul că, atât realismul social, cât și cel socialist, militează, cel puțin în teorie, pentru apărarea drepturilor muncitorului și susține cauza proletariatului. Termenul se mai poate întâlni, în literatura de specialitate scrisă în perioada regimului, făcându-se apel la diferite locuțiuni, precum, *artă progresistă* sau *realism progresist*.

Deși între 1948-1953 domină în RPR un regim politic totalitar de extremă stânga, în care fiecare individ avea un loc bine stabilit de aparatul de stat și unde partidul impunea artiștilor teme cu subiecte ideologice, tipice realismului socialist, se poate identifica și prezența unor opere de artă ieșite din comun care criticau aspru societatea și modul de guvernare. Un raport interesant putem observa în opera lui Corneliu Baba. Acesta fiind un artist foarte relevant în arta contemporană, expusă și produsă în zilele noastre, atât din punct de vedere tehnic, cât și tematic. Baba a realizat lucrări pe teme socialiste, ilustrând subiecte specifice ideologiei artei oficiale, dar și lucrări care fac apel la caracteristicile realismului social românesc, reprezentând imagini depolitizate, tratate într-o manieră mai personală. Trebuie amintit că în literatura de specialitate termenul *realism social* nu apare în contextul epocii, prezența lui în cadrul acestui studiu fiind doar o ipoteză personală. Așadar, în acest context, folosind termenul realism social ne referim la lucrările de artă în care se regăsesc elemente specifice acestuia, care au fost ascunse în titlurile sau în ideile unor lucrări catalogate, de cele mai multe ori, ca fiind formaliste. Dintre acestea amintim o întreagă serie de lucrări realizate de Corneliu Baba, intitulată *Regele nebun*. Această serie, pentru care artistul a fost tras la răspundere de nenumărate ori, nu se încadrează în intervalul temporal 1948-1953. Cu toate acestea, ea reprezintă un subiect

important, întrucât ne ajută să înțelegem cum procedau artiștii pentru a-și crea libertate de exprimare, cu scopul de a transmite idei de natură politică sau socială, în ciuda faptului că arta era controlată foarte strict. În consecință, apar două întrebări simple. Cum a reușit să își facă apariția realismul social într-o epocă totalitară și cum a influențat realismul socialist din România arta contemporană? Studiul de față încearcă să răspundă la aceste întrebări care reprezintă, totodată, primele ipoteze principale.

Data de 13 aprilie 1948 marchează un eveniment important pentru viitorul țării, deoarece la această dată a fost adoptată Constituția Republicii Populare Române[21] (Onișoru, 2021, Vol. II, p.265). Această decizie a fost adoptată în unanimitate de 401 deputați[22] (Onișoru, 2021, Vol. II, p.264), fără a exista o dezbatere reală, asemeni practicilor politice din Uniunea Sovietică. Documentul reprezenta o constituție de tip stalinist, care, în teorie, arăta destul de bine. Noua Constituție a RPR prezenta garanții ale drepturilor și libertăților cetățenești, recunoștea proprietatea privată și, nu în ultimul rând, se menționa că pământul aparține cetățenilor care îl cultivau[23] (Onișoru, 2021, Vol. II, p.264). Ne putem da seama cu ușurință că după adoptarea noii Constituții lucrurile nu au stat chiar așa. Încălcarea drepturilor cetățenești, începând din anul 1948, devine în scurt timp o realitate a vieții cotidiene din RPR[24] (Onișoru, 2021, Vol. II, p.264). Noua reglementare legislativă avea ca obiectiv implementarea unui nou regim care, în general, nu era pe placul populației. Începând cu anul 1948 au avut loc schimbări majore asupra modului de guvernare[25] (Cărăbaș, 2017, pp. 11,12), care s-au resimțit implicit în cadrul instituțiilor artistice. Aceste reforme au continuat să creeze probleme sociale și financiare în rândul artiștilor plastici angajați în instituții de învățământ. Printre artiștii care au fost victime ale acestor noi reglementări se află și Corneliu Baba. Artistul relatează în jurnalul său[26] (Baba, 2018, Vol. I, p.100) că în iarna anilor 1949-1950 a fost concendiat din cadrul Institutului de Artă din Iași, cu toate că era foarte apreciat de studenți și numele său începea să fie cunoscut la nivel internațional datorită debutului, care a avut loc în anul 1948, în cadrul expoziției *Flacăra*. Baba mărturisește că nu a aflat niciodată motivul destituirii sale din învățământ. Prin urmare, iată anul 1950 în viziunea lui Corneliu Baba:

„Anii aceștia în jurul lui 1950 au fost destul de grei, plini de tristețe și dezamăgire pentru cei mai mulți artiști. Conducerea Uniunii Artiștilor Plastici, conducerea ministerului dirijau arta după criterii străine și de alt ordin. Erau promovate lucrări banale, prost pictate sau modelate, în care diletantismul se înfrățea cu demagogia și cu mediocritatea. Oameni care au dispărut fără urmă din plastică au fost răsplătiți pe vremea aceea cu premii de stat, cu medalii, cu alte onoruri. Nu are rost să fac procesul acelor vremi și nici să fac din aceste însemnări pagini de rechizitoriu. Era poate normal să fie așa. A fost o perioadă în care peste tot fenomenul plastic a fost supus unor presiuni absurde, care au stânjenit creația."[27] (Baba, 2018, Vol. I, p.103)

Observăm că aceste schimbări legislative au avut urmări și în arta plastică, deoarece au fost impuse canoane artistice rigide influențate de ideologia politică adoptată din URSS. Fenomenul respectiv este definit astăzi prin termenul de *Realism socialist*, la care se face apel, de cele mai multe ori, când se discută despre arta românească realizată între 1947-1965. Însă, în contextul de față ne referim doar la evoluția realismului socialist românesc care se produce între anii 1948-1953.

Din punct de vedere tematic, în arta românească, a avut loc o ruptură bruscă între modernismul interbelic și arta realizată după finalul celui de-al Doilea Război Mondial. Schimbările de politică culturală, mai ales în domeniul artistic, s-au manifestat cu întârziere. Artiștii și-au adaptat modul de lucru, utilizând diferite tehnici cu aspecte stilistice care aparțin de limbajul plastic prezent în arta interbelică românească. Astfel, fenomenul realismului socialist a apărut în România sub diverse forme. Majoritatea artiștilor interbelici au încercat să adapteze modernismul și arta de avangardă pentru ca acestea să se integreze în temele și subiectele caracteristice pentru noua formă de artă.

Având în vedere că membrii din SAF au fost, în mare măsură, artiști interbelici, putem spune că, din punct de vedere tehnic, realismul socialist, desfășurat între anii 1948-1953, s-a construit sub influența modernismului. În anul 1950 apare o instituție nouă cu scopul comunizării câmpului artistic, numită Uniunea Artiștilor Plastici. Această instituție va prelua o parte numeroasă din membrii SAF, astfel în România nu se poate vorbi de un realism socialist remarcat din punct de vedere stilistic, ci doar la nivel tematic. Drept urmare, observăm că experiențele practicilor de atelier, specifice modernismului, au fost politizate în intervalul de timp dintre 1948-

1953, prin organizarea unor expoziții de Stat oficiale, cu tematici și subiecte caracteristice noii politici culturale reprezentative regimului comunist.

Pe scurt, putem defini realismul socialist românesc, cuprins între anii 1948-1953 ca fiind un fenomen ideologic implementat de Stat prin instituții cu rol de comunizare, acestea exercitând presiuni prin evaluări și cenzuri drastice, încercând să creeze un instrument de propagandă. Din punct de vedere stilistic, realismul socialist românesc abordează numeroase tehnici. Se acordă o deosebită importanță clarității pentru reprezentarea tematică prin ilustrarea subiectului, care trebuia să prezinte, într-un mod eroic și în proporții monumentale, diferite aspecte pozitive ale vieții cotidiene comuniste. Cu alte cuvinte, realismul socialist românesc apare, din punct de vedere stilistic, sub influența modernismului din perioada interbelică. Această practică a fost cultivată la început de SAF până în anul 1950, an în care va fi înlocuită de UAP. Noua instituție se va întoarce la experiențele artistice anterioare și, tehnic vorbind, arta va dobândi un aspect neuniform. O dovadă care să susțină acestă definiție o putem identifica în discursul lui Max Hermann Maxy, care a scris în 1948 următorul fragment în „Cum să pictăm", *Flacăra*, 10, 1948, p. 11.:

> „«Fiecare artist va descoperi pentru sine mijloace tehnice necesare pentru realizarea artei sale, sigură de valoarea și conținutul ei social, mijloacele care vor lămuri cel mai direct, expresia conținutului respectiv. Chiar dacă pozițiile diverse ale trecutului lor artistic se găsesc distanțate destul de serios, condițiile sociale, temele comune, vor grăbi prin sobrietatea, ordinea și echilibrul lor, drumul spre disciplina unei viziuni comune artiștilor noștri.»„[28] (Maxy apud. Cărăbaș, 2017, p. 93)

Pentru a ne face o idee în legătură cu modul în care a fost receptată implementarea realismului socialist de către artiști, ne este utilă viziunea lui Eugen Ciucă. SAF a avut drept obiectiv central reorientarea tematică a lucrărilor de artă, în anul 1948[29] (Cărăbaș, 2017, p.98). Astfel, tot în acest an, artiștii din cadrul SAF sunt chestionați cu privire la definirea termenului realism socialist. Majoritatea artiștilor confundau realismul socialist cu anumite practici caracteristice picturii moderniste. Foarte mulți membri SAF făceau apel la un gen de pictură care să prezinte adevăr, cunoaștere și observarea naturii, lucruri care au de-a face, mai mult, cu pictura impresionistă. Se pare că mulți artiști nici măcar nu înțelegeau ce înseamnă

realismul socialist și totuși, nu putem exclude ipoteza conform căreia existau printre aceștia persoane care simțeau o repulsie puternică față de dictatura socialistă și încercau să ocolească orice legătură dintre artă și politică. Textul scris de Veturia Sonia, citat de Irina Cărăbaș, este o dovadă în acest sens:

> „«De nenumărate ori, în plenarele plasticilor, s-a definit noțiunea REALISM SOCIALIST și s-a arătat rolul său, dar tot de atîtea ori, la discuții, se găseau unii care ori nu vroiau, ori nefiind pregătiți ideologic, nu puteau înțelege în deajuns unde și cum să-l aplice. Astfel se explică cum încă și azi acest subiect e la ordinea zilei, fiindcă, în cele din urmă, trebuie să ajungă fiecare artist să servească prin mijloace plastice cauza zilei de azi»."[30] (Veturia, dosar 57, apud. Cărăbaș, 2017, p.99)

Este interesant răspunsul și definiția realismului socialist dată de Eugen Ciucă, care se pare că a reușit să se apropie, în 1948, de o viziune a termenului foarte apropiată de ceea ce numim astăzi realism socialist românesc, în contextul cadrului temporal 1948-1953.

> „«Astfel, R.S. în Plastică se realizează prin prezența OMULUI. În manifestările de toate zilele, cu alte cuvinte este ESENȚA IDEII/ socialism/, a LUPTEI și a SUCCESULUI REVOLUȚIONARISMULUI SOCIALIST-COMUNIST, prezentat simplu, cu miez așa cum se află în natură.
> Realismul socialist în plastică:
> NU ELIMINĂ valoarea plastică cîștigată/ coloarea, tehnică etc./
> NU OBLIGĂ nici un anumit mod de exprimare
> NU CERE un special fel de tratare tehnică,
> DAR CERE:
> Imagini în care prezența ASPECTULUI SOCIALIST a temei să fie rezolvată cu cît mai multe calități plastice»„[31] (Ciucă, dosar 57, apud. Cărăbaș, 2017, p.98)

În consecință, putem spune că Eugen Ciucă formulează un manifest al realismului socialist care, întâmplător sau nu, s-a cristalizat în mare măsură exact sub aspectul propus de acesta. Se pare că de aceeași părere sunt mulți artiști ai perioadei. Majoritatea considerau că arta proletară nu trebuia să fie realizată într-o anumită tehnică prestabilită și că cel mai important aspect al realismului socialist este reprezentat de ilustrarea temelor specifice idealurilor comuniste. Exact sub acest aspect al inegalității tehnice și stilistice se prezentau lucrările din cadrul Expoziției Anuale de Stat, între anii 1948-1953. Totuși, au existat și artiști care au respins noile ideologii. Jurnalul lui Corneliu Baba ne oferă o perspectivă sumbră asupra regimului socialist

și, mai ales, asupra noilor reglementări din câmpul artei. În cele aproape 2000 de pagini scrise în jurnalul său, artistul face deseori critici asupra dictaturii din RPR, exprimându-și ostilitatea față de conducători și față de politica pe care aceștia o reprezintă.

În schimb, bineînțeles că au existat și artiști adepți ai realismului socialist care prezentau afinități față de noul regim politic. Aceștia, militând în favoarea tematicilor și preferinței pentru un academism care să reprezinte, într-un mod cât mai inteligibil și realist, utopia ideologiei comuniste. Viziunea lui Adam Bălțatu reprezintă un astfel de caz. Pictorul acuză de lipsă de conținut și plasează sub eticheta formalismului opera lui Cézanne, Picasso și Braque:

> „«Studiind toate acestea [natura și stările sufletești] și căutând a le exprima prin linii, culori și forme, artistul nu va mai fi tentat de a jongla cu linii și forme ești te din dorința de a epata cu reprezentări care nu au nici o înrudire cu marea artă, ci sînt pure invenții mintale, algebră sau geometrie plastică, lucruri în esență seci. Picasso, Braque etc. și o parte a operei lui Cézanne. În rezumat, lucruri fără conținut. În reprezentarea naturii nu înțeleg să se meargă pînă la naturalism care denotă o lene a ochiului și a rațiunii privind natura»„[32] (Bălțatu, dosar 57, apud. Cărăbaș, 2017, p. 100)

Un alt exemplu interesant este cazul sculptorului Boris Caragea. Acesta se va conforma noilor canoane ale realismului socialist. Din acest motiv criticul de artă Magda Cârneci[33] (Cârneci, 2013, pp. 32,33) îl portretizează ca un personaj negativ, deoarece recurge la un gest extrem, distrugându-și patruzeci de sculpturi din atelier încercând să demonstreze că își neagă propriul trecut și îmbrățișează noua formă de artă impusă de PCR. Prin urmare, politizarea artei poate fi o dovadă că unii artiști se complac în ideea de a produce obiecte de artă mediocre, pentru că în această perioadă artistul nu are nevoie de public în mod cert, întrucât principala lui sursă de venit este constituită din comenzile care vin de la partid. De aici putem deducem cu ușurință că un artist conformist nu are concurență. În consecință, se poate ca acesta să producă lucrări fără să mai fie interesat de calitatea lor, artistul transformându-se într-un simplu artizan, preocupat fiind doar de satisfacerea nevoilor Partidului Comunist, care reprezintă acum principalul său mecena. Această afirmație ne poate face să ne întrebăm, dacă nu cumva un artist ca Boris Caragea alege varianta mai simplă, de a se conforma noului

regim, pentru a dobândi un statut social privilegiat, asumându-și cu nepăsare mediocritatea execuției lucrărilor sale? Totodată, nu putem exclude o altă ipoteză, deoarece observăm că este posibil, în acest context sociocultural, ca artistul să se conformeze fiind obligat doar de împrejurările istorice, făcând tot posibilul să ajungă la un rezultat tehnic mulțumitor, în pofida temelor și ideologiilor pe care trebuie să le ilustreze în lucrările sale.

Sunt numeroase cazuri de analizat în acest scop, ca de pildă, Max Hermann Maxy sau Jules Perahim, pictori care au ales să adopte practica realismului socialist pentru a dobândi funcții sociale importante. Pe lângă aceștia, în acea perioadă, au existat numeroși artiști de renume național care au fost simpatizanți ai regimului comunist. Dintre aceștia amintim pe: Hans Mattis-Teutsch, Aurel Jiquidi, Hans Hermann, Vasile Kazar, Géza Vida ș.a. Bineînțeles că și în domeniul literaturii se găseau numeroși scriitori, poeți sau jurnaliști care au susținut literatura de factură comunistă, iar printre cei mai cunoscuți au fost: Geo Bogza, Aurel Baranga, Sașa Pană și Ștefan Roll.

Pentru o clarificare mai bună a termenului și mai apropiată de zilele noastre, Magda Cârneci definește realismul socialist din prisma cercetătorului contemporan, într-un mod surprinzător de simplu. Această definiție reprezintă, poate cel mai bine, receptarea realismul socialist românesc în contemporaneitate:

> „Realismul socialist este de fapt limbajul vizual al partidului, misiunea lui este să mascheze realitatea palpabilă în spatele irealității ideologice, deci el există în funcție de voința partidului și îl simbolizează finalmente...”[34] (Cârneci, 2013, p. 27)

O definiție interesantă găsim la Beca Rind, care vede realismul socialist sub formă de pop art, realizat cu scopul educării proletariatului. Autoarea consideră că realismul socialist trebuie conceput, din punct de vedere tehnic, astfel încât mesajul să ajungă cu ușurință la public:

> „«Realismul socialist e prin esența sa o artă pentru mase; de aceea tehnica în care urmează să fie lucrările plastice trebuie să fie cea mai adecvată pătrunderii lor în masele cele mai largi. Cele mai indicate pentru aceasta ar fi: fresca, panoul decorativ, pictura de proporții, ilustrația la cărți și reviste și statuarea monumentală».”[35] (Rind, dosar 57, apud. Cărăbaș, 2017, p. 105)

O imagine iconică pentru realismul socialist dintre anii 1948-1953 este lucrarea *Ana Ipătescu*, realizată în anul 1949 de Alexandru Ciucurencu. Pictura pare a fi o trimitere la lucrarea intitulată *Libertatea conducând poporul* a lui Eugène Delacroix[36] (Cârneci, 2013, p. 31). După cum am mai afirmat, în această perioadă artiștii selectau din trecut metode care se pretau ideologiei politicii socialiste. Acest fapt a condus, din punct de vedere vizual, la apariția a numeroase tipuri de artă. Așadar, în România nu s-a mai produs uniformizarea la nivel stilistic a realismul socialist. Tipul acesta de abordare, de a recurge la modele tradiționale din trecutul local, a afectat în mod diferit realismul socialist din fiecare țară apartenentă ideologiei totalitare de stânga. Putem spune că pentru artiștii interbelici a fost mai ușoară convertirea la subiectele realismului socialist, deoarece au fost educați în spiritul clasicismului, aveau, deci, o preferință pentru arta figurativă. Aceștia au dobândit în timpul studiilor abilități tehnice pentru reprezentarea istorică, atât în sculptură, cât și în pictură și desen, educația lor punând accentul pe reprezentarea cât mai fidelă a realității. Se poate observa această chestiune, mai ales analizând sculptura din acea perioadă. Asemeni picturii, nici mediul sculpturii nu prezintă schimbări la nivel stilistic. Distincția dintre sculptura interbelică și cea concepută după 1948 este vizibilă doar în alegerea subiectului, care după anul menționat va reprezenta teme caracteristice ideologiei comuniste. Exemple în această privință pot fi regăsite în sculpturi elogioase la adresa muncitorilor surprinși în ipostaze eroice sau lucrând câmpul. Pe lângă acestea, și realizarea portretele bust ale politicienilor vremii erau de mare actualitate în sculptura din RPR. Totuși, au existat, chiar și în aceste momente de canonizări agresive, artiști care au susținut continuarea modernismului, realizând lucrări care prezentau subiecte diferite[37] (Cărăbaș, 2017, p.16) față de cele caracteristice realismului socialist, dar din păcate acestea nu au scăpat de critică și au fost catalogate rapid sub eticheta formalismului.

Concluzionând, se poate spune că în România realismul socialist nu a existat sub un aspect particular sau uniform, între anii 1948-1953. Remarcăm chiar din mărturiile scrise de artiști, în chestionarele solicitate membriilor SAF, că realismul socialist nu s-a manifestat într-un stil specific. O altă dovadă a acestui fapt o constituie numeroase discursuri și mărturii ale personalităților care au condus instituții implicate direct în implementarea

realismului socialist, ca de pildă, Max Hermann Maxy, pe care l-am citat anterior și care spunea că fiecare artist este liber să aleagă orice abordare tehnică, atâta timp cât reprezintă teme și subiecte comune cu idealurile noii orânduiri sociale. Astfel, putem susține că, la nivel stilistic și din punct de vedere tehnic, arta românească nu este diferită deloc de arta practicată între 1948-1953 în restul lumii, deoarece o diferență vizibilă se face remarcată doar în alegerea subiectelor care trebuiau să oglindească idealurile noii societăți. Probabil acest fapt se datorează în mare măsură integrării membrilor mai vechi din SAF în UAP, aceștia fiind artiști interbelici care au lucrat în maniere specifice modernismului și astfel tradiția s-a continuat și în cadrul UAP.

Mai mult, se pare că autonomia artistică a avut de suferit și în alte părți ale lumii, nu numai în țările situate în blocul de Est. În jurnalul său, între paginile 269-271[38] (Baba, 2018, Vol. II, pp. 269-271), Corneliu Baba povestește despre conceptul de cotă și galerie pe piața artei, care fură libertatea de creație multor artiști. *„[...] Libertatea – aparenta libertate – are alt stăpân, «patronul», proprietarul de galerie, iar aici, în locul lui este insul «politic» și minciuna, tristețea închisorii imense și a sufocării [...]”*[39] (Baba, 2018, Vol. III, p.234). Între anii 1948-1953 artiștii occidentali trăiau într-o lume liberă, unde trona democrația și libertatea de exprimare, dar se pare că galeriile au impus, pentru câștiguri financiare, anumite teme sau chiar maniere de lucru. Cu toate că realismul socialist românesc impunea teme specifice, de cele mai multe ori, lăsa la liberă alegere natura stilistică a lucrării, spre deosebire de galeriile care limitau chiar din punct de vedere tehnic procesul creației, afectând întreg demersul artistic al autorului. Corneliu Baba considera că majoritatea artiștilor occidentali se complac în această situație datorită siguranței financiare oferită de galerie prin vânzări periodice. Așadar, observăm că și piața de artă occidentală a compromis libertatea de exprimare a artistului prin intermediul galeriilor care au impus anumite stiluri sau teme.

Conținutul vizual depolitizat catalogat ca formalism

Arta lipsită de conținut reprezentativ din punct de vedere ideologic, care cuprinde teme precum compoziții abstracte, nuduri, peisaj liric, natură

moartă, a fost etichetată cu termenul *formalism* de către autoritățile regimului comunist din RPR. Pe scurt, putem defini formalismul ca fiind o formă de artă care pune accent pe procesul de creație și pe elaborarea unui limbaj plastic prin realizarea armoniei cromatice sau prin etalarea diverselor tehnici de lucru, acestea reprezentându-se pe sine în dauna unui conținut ilustrativ al realității. Mai putem spune că formalismul este o *„orientare opusă realismului, care supraapreciază importanța formei în detrimentul conținutului."*[40]. Deci, putem susține că termenul formalism este un antonim pentru sintagma *realism socialist*. Formalismul se mai poate întâlni în literatura de specialitate a epocii, prin prezența unor adjective, precum, artă *decadentă*, *burgheză*, *învechită* ș.a.

Trebuie să menționăm că formalismul apare în contextul noului regim politic de factură comunistă. După cum vom vedea, termenul este strâns legat de cenzura impusă prin intermediul instituțiilor și autorităților răspunzătoare de propagarea ideologiei socialiste. Astfel, încă din 1944, se face simțită prezența abuzurilor asupra drepturilor și libertăților cetățenești, acestea debutând odată cu intrarea trupelor Armatei Roșii pe teritoriul României. În preajma anului 1945 cetățenii erau tot mai decepționați de modul în care funcționa politica de guvernare. Totodată, poliția politică își face apariția tot mai frecvent în viața oamenilor, arestând cetățeni care erau supuși, ulterior, unor procese prefabricate, soluționate rapid cu pedepse lipsite de indulgență.

Cu ajutorul și susținerea Uniunii Sovietice, încă de la începutul instaurării regimului totalitar de extremă stânga, în România au început să se încalce frecvent libertățile fundamentale ale omului. Se recurge adesea la șantaj și presiuni prin intermediul poliției politice care urmărea anihilarea partidelor de opoziție. O dovadă asupra acestui fapt o constituie numărul imens de arestări, efectuate după data de 6 martie 1945[41] (Onișoru, 2021, Vol. I, pp. 320, 321), cunoscut din raportul elaborat în data de 27 august 1945 de DGP[42] (Onișoru, 2021, Vol. I, pp. 320, 321). Acest document dezvăluie 10085[43] (Onișoru, 2021, Vol. I, pp. 320, 321) de arestări cele mai multe fiind efectuate în orașe. Între timp, 3560[44] (Onișoru, 2021, Vol. I, pp. 320, 321) de cetățeni se aflau încarcerați în penitenciare, majoritatea prizonierilor fiind alcătuită din deținuți politici. Printre personalitățile care s-au făcut vinovate de aceste fapte ostile putem identifica pe Teohari Georgescu și Emil Bodnăraș[45]

(Onișoru, 2021, Vol. I, pp. 320, 321), care au condus și au folosit în scop politic instituții ale statului, precum SSI sau MAI, sub imboldul Uniunii Sovietice.

Cu siguranță, în artă situația nu era diferită. Numeroși artiști au fost abuzați și privați de libertate în acea perioadă. După ce a trecut printr-o situație similară, Corneliu Baba a fost acuzat de formalism și chiar îndepărtat din funcția de profesor[46] (Baba, 1997, pp. 26-28). Acesta a fost exclus, în anul 1950, din mediul universitar fără să primească explicații. Motivul real pentru care s-a decis disponibilizarea sa nu se cunoaște cu exactitate. În confesiunile sale artistul pare resemnat, fiind convins că nu va afla niciodată adevăratul motiv al demiterii sale. Încercând să nu devină, din nou, o țintă a unor viitoare acțiuni despotice ale sistemului comunist, Baba a pictat o compoziție reprezentând un grup de cetățeni proletari, surprinși în momentul semnării actului de intrare în gospodăria colectivă. Pictura a fost realizată cu scopul de a mai tempera criticile autorităților cu privire la lucrările sale, care de multe ori erau catalogate drept formaliste. Artistul presupune, în autobiografia sa, că a fost demis din cauza organelor de conducere ale Universității, care l-au catalogat ca fiind o influență nefavorabilă pentru formarea tinerilor artiști. În perioada regimului comunist se cerea ca inclusiv elevii și studenții să fie formați în spriritul revoluționar al noului sistem, în consecință, un profesor acuzat de formalism nu mai era calificat pentru această misiune. Având în vedere contextul politic și situațiile în care se găseau numeroși intelectuali ai vremii, ipoteza lui Corneliu Baba pare plauzibilă. Astfel, decide să se supună noului canon artistic realizând o pictură elogioasă la adresa regimului. Cu toate acestea, lucrarea realizată în acest scop, intitulată *Constituirea gospodăriei colective*, nu a trecut proba cenzurii, primind numeroase dezaprobări cu privire la greșelile de perspectivă și desen, iar ulterior s-a ajuns la concluzia că artistul nu a înțeles *„momentul de cotitură din viața țărănimii muncitoare”*.[47] (Baba, 1997, p.27)

Instituția responsabilă pentru cercetarea și implementarea ideologiei socialiste, în creațiile artistice, era reprezentată de UAP. Această instituție critica în mod public autorii ale căror lucrări nu erau în conformitate cu cerințele ideologiei comuniste. Astfel, în cadrul unor ședințe ale UAP, Corneliu Baba a fost mustrat[48] (Baba, 1997, pp. 29,30) pentru aspectul formal al lucrărilor sale. Bineînțeles că nu ne surprinde faptul că Baba a fost tras la răspundere sub această acuzație, deoarece era perfect conștient de aspectul

operelor sale. Mai mult, într-un fragment din jurnalul său, privitor la aspectul și scopul picturii contemporane, artistul își expune convingerile care chiar definesc într-un mod foarte original, formalismul pe care observăm că îl cultiva intenționat, nefiind interesat în practica sa decât de folosirea mijloacelor de exprimare pentru dezvoltarea unui limbaj plastic cât mai sugestiv:

> „[...] Am ideea că pictura trebuie să te lovească din primul moment, să te amețească, să te lase mut prin calitățile picturale. Nici prin «noutate», nici prin subiect mai ales sau prin narațiune. Prin mijloacele paletei care sunt atât de complexe, și atât de dificile."[49] (Baba, 2018, Vol. III, p. 194)

Analizând memoriile lui Corneliu Baba, observăm că acesta își afirma cu tărie repulsia față de noul regim implementat după 30 decembrie 1947. Între 1950 și 1952 se anunță sancțiuni drastice[50] (Baba, 1997, pp.29,30) pentru cei care se vor situa, din punct de vedere ideologic, împotriva noului sistem de conducere. În această perioadă au avut de suferit numeroși cetățeni ai RPR, din diferite clase sociale, fiind acuzați de conspirativitate împotriva statului. Pentru izolarea unor politicieni, artiști sau a unor oameni de știință care erau considerați amenințători la adresa regimului, s-a recurs la înscenarea unor procese care de cele mai multe ori erau judecate rapid stabilindu-se pedepse crunte, uneori chiar în lipsa unor probe indispensabile pentru stabilirea vinovăției. Autoritățile regimului comunist nu s-au îndurat nici de copiii nevinovați din cadrul instituțiilor de învățământ. Aceștia fiind intimidați și amenințați deseori de profesorii și învățătorii îndoctrinați, care aveau pretenția ca elevii din clasele primare să înțeleagă și să accepte ideologia comunistă. O relatare din autobiografia[51] (Boia, 2018, pp. 67,68) lui Lucian Boia, de la mijlocul anilor 1950, descrie o întâmplare asemănătoare. Elev în clasa a V-a, acesta a fost acuzat de profesor că nu se integrează în colectiv:

> „[...] Critica și autocritica trebuiau să funcționeze fără încetare, culminând, în situațiile grave, cu adevărate campanii de «demascare». Cel mai mult se aștepta de la tine «autocritica»: să te faci singur cu ou și cu oțet. Nici treaba asta n-am reușit-o vreodată. Nu mai știu ce s-a spus atunci împotriva mea. Cert este că am fost aspru admonestat și (asta o țin minte) instructorul a promis că la primul motiv de nemulțumire se va scrie despre mine - și nu laudativ – în revista pionierilor, Cravata roșie."[52] (Boia, 2018, pp. 67,68)

Astăzi, această acuzație pare absurdă și lipsită de importanță, mai ales având în vedere că este vorba de un băiat de doar unsprezece sau doisprezece ani. În schimb, din perspectiva regimului comunist era de preferat ca cetățenii, indiferent de vârstă, să se integreze în colectivul din care făceau parte pentru a putea ajuta la împlinirea idealurilor societății comuniste. Tocmai din acest motiv, a fost creat pentru tineri UTCdR, în cadrul căruia se încerca, chiar de la o vârstă fragedă, implementarea ideologiei socialiste asupra populației.

În consecință, constatăm că autoritarismul lui Petru Groza și a lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, susținut de Uniunea Sovietică și implementat imediat după anul 1947, a creat o atmosferă de teroare generală în România. Noua situație politică, produce teroare în rândul populației prin arestări masive, realizate cu ajutorul poliției care acționa sub îndemnul personalităților marcante din viața politică. Odată cu adoptarea noii Constituții, la data de 13 aprilie 1948, se vor imputa diverse acuzații intelectualilor, politicienilor și cetățenilor de rând considerați amenințători la adresa noului regim. În câmpul artistic lucrurile sunt asemănătoare. Instituționalizarea artistică, prin colectivizare și implementarea noilor canoane, aduce cu sine un grad exagerat de cenzură. Artiștii sunt acuzați de formalism pentru prezentarea unor lucrări care se concentrează cu precădere pe aspectul formal, în defavoarea reprezentării explicite a ideologiei comuniste. Cu toate că regimul politic autoritar cenzurează, interzice și pedepsește criticile la adresa sistemului de guvernare, remarcăm prezența unor caracteristici ale realismului social care reușește să apară prin idei transmise în mod subtil, dar nu și prin imagini critice directe.

Având în vedere toate acestea, apar câteva întrebări la care acest studiu își propune să răspundă. Așadar, identificând prezența unor elemente caracteristice realismului social, în cadrul temporal 1948-1953, nu putem să nu ne întrebăm cum au reușit artiștii, într-o epocă totalitară, să treacă neobservați de cenzura regimului comunist? Întrucât subiectele cotidiene inspirate din viața de zi cu zi sunt tot mai abordate de artiștii români, apare o altă întrebare interesantă și anume, cum și în ce măsură a influențat arta oficială a regimului comunist, arta din România contemporană zilelor noastre?

Astăzi, știm că foarte mulți artiști au acceptat și abordat noua formă de artă a realismului socialist, așa că ne putem întreba ce anume i-a determinat pe intelectualii români să fie pasivi față de ideologia de propagandă impusă de Partidul Comunist?

Instanțele oficiale cereau artiștilor să producă în lucrările lor conținut vizual care să reprezinte ideologia partidului, într-un mod cât mai inteligibil maselor. Astfel, trebuie să ne întrebăm, dacă acest tip de cerință poate provoca apariția unui tip de artă care să nu mai antreneze spiritul critic și rațiunea umană, și dacă da, mai putem recunoaște această manifestare ca o formă de artă?

Parcursul natural al modernismului se întrerupe, în Europa de Est, cu ocazia apariției realismului socialist, așadar, apar câteva întrebări, ca de exemplu: Impunerea realismului socialist a reprezentat un obstacol sau chiar un regres în calea dezvoltării naturale a modernismului? În cazul în care aparatul de Stat nu impunea realismul socialist, artiștii ar fi recurs la o recuperare a realismului sub altă formă sau ar fi continuat experimentele moderniste, ca prin aceste practici să ajungă la un alt rezultat mai bun? Continuarea experimentelor modernismului mai poate fi posibilă, astăzi, în măsura în care acest proces a fost întrerupt, pe un termen lung, de *arta progresistă*?

Acestor ipoteze li-se subsumează o serie de întrebări secundare, precum:

1. În ce măsură a afectat ideologia socialistă, evoluția artei românești în perioada 1948-1953?

2. A schimbat realismul socialist percepția publicului românesc despre modul în care ar trebui să arate arta plastică, și dacă da, în ce mod?

3. Predilecția pentru realism, atât din perspectiva practicianului, cât și a privitorului, manifestată cu atâta fervoare în zilele noastre, poate să constituie un motiv al îndoctrinării și al influenței realismului socialist prezente încă în subconștientul est-europenilor de astăzi?

4. Deoarece realismul socialist se adresează maselor, prin imagini ilustrând clișee comprehensibile ale ideologiei comuniste, putem spune că arta românească oficială a fost devalorizată cultural?

Rezumând, putem să ne întrebăm dacă mișcarea realismului socialist reprezintă numai un eșec absolut sau poate fi vorba și de existența unor

cazuri în care anumiți artiști au acceptat reformele ideologice și chiar au încercat să mențină în lucrările lor calități estetice și tehnice superioare, bazate pe metode empirice de cercetare practică, modernă?

Bibliografie

Volume

AUCOUTURIER, MICHEL. 2001. *Realism socialist*. Cluj-Napoca: Dacia.

BABA, CORNELIU.1969. *Artiști plastici contemporani – Iași 1969.* București: Uniunea Artiștilor Plastici.

BABA, CORNELIU. 2018. Vol. I. *Confesiuni și jurnale: 1944-1965*. ed. îngrijită de Maria Muscalu Albani, București: Editura Muzeul Național de Artă al României.

BABA, CORNELIU. 2018. Vol. II. *Confesiuni și jurnale: 1965-1977*. ed. îngrijită de Maria Muscalu Albani, București: Editura Muzeul Național de Artă al României.

BABA, CORNELIU. 2018. Vol. III. *Confesiuni și jurnale: 1977-1983*. ed. îngrijită de Maria Muscalu Albani, București: Editura Muzeul Național de Artă al României.

BABA, CORNELIU. 1997. *Însemnări ale unui pictor din Est*. București: Fundația Culturală Română.

BOIA, LUCIAN. 2018. *Cum am trecut prin comunism: primul sfert de veac*. București: Humanitas.

BOIA, LUCIAN. 2019. *Cum am trecut prin comunism: al doilea sfert de veac*. București: Humanitas.

BOIA, LUCIAN. 2012. *De ce este România altfel?*. seria de autori Lucian Boia, București: Humanitas.

BOIA, LUCIAN. 2011. *Mitologia științifică a comunismului*. serii: Seria de autor Lucian Boia, ed. a V- a, București: Humanitas.

BOIA, LUCIAN. 2016. *Strania istorie a comunismului românesc (și nefericitele ei consecințe)*. București: Humanitas.

BOSOMITU, ȘTEFAN și BURCEA, MIHAI (coord.). 2012. *Spectrele lui Dej. Incursiuni în biografia și regimul unui dictator*. Iași: Polirom.

CĂRĂBAȘ, IRINA. 2017. *Realismul socialist cu fața spre trecut. Instituții și artiști în România: 1944-1953*, serii: Colecția Balcon, Cluj-Napoca: Idea Design & Print.

CĂTĂNUȘ, DAN. 2018. *Comuniștii români și devierea de dreapta. Istoria unei afaceri de partid 1940-1968*. București: Institutul Național pentru Studiul Totalistarismului.

CĂTĂNUȘ, DAN. 2006. *Intelectuali români în arhivele comunismului*. București: Nemira.

CÂRNECI, MAGDA. 2013. *Artele plastice în România 1945-1989 – Cu o addenda 1990-2010*, serii: Arta, ed. a II-a rev., adăugită și ilustrată, Iași: Polirom.

CIOROIANU, ADRIAN (ed.). 2021. *A fost odata ca niciodata Partidul Comunist Român (1921-2021). Pentru o istorie dezinhibată a „viitorului luminous"*. Iași: Polirom.

CIOROIANU, ADRIAN. 2005. *Pe urmerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc*. București: Curtea Veche.

CONSTANTINESCU-IAȘI, PETRE. 1954. *Arta plastică în Republica Populară Romînă 1944-1954*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.

CONSTANTINESCU-IAȘI, PETRE. 1952. *Lupta poporului Romîn pentru independența patriei oglindită în artele plastice*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.

COPILAȘ, EMANUEL. 2015. *Națiunea socialistă: politica identității în Epoca de Aur*. Iași: Polirom.

DEMETRESCU, CAMILIAN. 1997. *Exil*. București: Albatros.

DRĂGHIA, DAN și LĂCĂTUȘU, DUMITRU și POPESCU, ALINA et al. (eds.). 2016. *Uniunea artiștilor plastici din România în documente de arhivă*. București: Ed. Universității din București.

FLOREA, VASILE. 2016. *Arta românească de la origini până in prezent*. ed. a III - a, București: Litera.

FRUNZĂ, VICTOR. 1990. *Istoria stalinismului în România*. București: Humanitas.

GABLIK, SUZI. 2008. *A eșuat modernismul?*. București: Curtea veche.

IONESCU, GHIȚĂ. 1994. *Comunismul în România*. București: Litera.

IONESCU, RADU. 2004. *Alexandru Ciucurencu*. București: Semne.

IONESCU, RADU. 2003. *Uniunea artiștilor plastici din România*. București: Editura Uniunii Artiștilor Plastici.

JALEA, ION. 1957. *Arta Plastică în Republica Populară Romînă. 30 Decembrie 1947-30 Decembrie 1957*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.

LĂZĂRESCU, LIVIU. 2006. *Maestrul Meu – Corneliu Baba*. Timișoara: Brumar.

MARX, KARL și ENGELS, FRIEDRICH. 1962. *Manifestul Partidului Comunist*. ed. a VIII-a, București: Editura Politică.

NIȚESCU, MARIN. 1995. *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*. București: Humanitas.

ONIȘORU, GHEORGHE. 2021. Vol. I. *Stalin și poporul rus...: democrație și dictatură în România contemporană. Premisele instaurării comunismului.* București: Corint Istorie autori români.

ONIȘORU, GHEORGHE. 2021. Vol. II. *Stalin și poporul rus...: democrație și dictatură în România contemporană. Stalinismul în România*. București: Corint Istorie autori români.

OPRESCU, GEORGE. 1959. *Artele plastice în Româia după 23 August 1944*. București: Editura Academiei RPR.

OPRESCU, GEORGE. 1962. *Alexandru Ciucurencu*. serii: Maeștrii artei românești, Bucuresti: Meridiane.

OPRESCU, GEORGE. 1982. *Gheorghe Petrașcu.* serii: Maeștrii artei românești, București: Meridiane.

RESSU, CAMIL. 1967. *Însemnări*. București: Meridiane.

SELEJAN, ANA. 1993. *Reeducare și prigoană*. Sibiu: Transpres.

SELEJAN, ANA. 1992. *Trădarea intelectualilor*. Sibiu: Transpres.

ȘUȘARĂ, PAVEL. 2001. *Corneliu Baba: Eastern European Painter*. Londra: Parkstone.

TĂNASE, STELIAN (coord.). 2008. *Avangarda românească în arhivele Siguranței*. Iași: Polirom.

TĂNASE, STELIAN. 2006. *Elite și societate. Guvernarea Gheorghiu-Dej: 1948-1965*. București: Humanitas.

TOMAZIU, GEORGE. 1995. *Jurnalul unui figurant 1939-1964*. București: Univers.

ȚUGUI, PAVEL. 2006. *Scriitori și compozitori în luptă cu cenzura comunistă*. București: Albatros.

VASILE, CRISTIAN. 2010. *Literatura și artele în România comunistă 1948-1953*. București: Humanitas.

VASILE, CRISTIAN. 2011. *Politicile culturale comuniste în timpul regimului Gheorghiu-Dej*. București: Humanitas.

Articole în periodice

BELDIMAN, IOANA. 2014. „În laboratorul realismului socialist: lucrări de diplomă în anii 1950”, în *150 de ani de învățământ artistic național*, coord. Adrian Silvan Ionescu, București, UNArte.

BOGDAN, RADU. 1995. „Un martor al realismului socialist (I-XXXI)”, în *Dilema*, 113-145.

CĂRĂBAȘ, IRINA. 2016. „Avangarda românească în viața de dincolo – M. H. Maxy pictor comunist”, în *Arta în România între anii 1945-2000. O analiză din perspectiva prezentului*, București, New Europe, College-UNArte-MNAC.

CĂRĂBAȘ, IRINA. 2014. „Jules Perahim ilustrator. Grafică și angajament politic în anii 1950”, în *Caietele avangardei*, 3.

CĂRĂBAȘ, IRINA. 2015. „November 1948: A Written Test on Socialist Realism”, în *DICE*, 12/1.

CĂRĂBAȘ, IRINA. 2016. „O apariție spectrală: Portretul lui Tristan Tzara de M. H. Maxy”, în *Caietele avangardei*, 8.

CĂRĂBAȘ, IRINA. 2017. „The Socialist Artistic Identity and the Bilateral Agreements in the Balkans (1945-1949)”, în *Studia Politica*, 3.

CĂRĂBAȘ, IRINA. 2012. „Ultimul salon sau prima expoziție invizibilă a realismului socialist”, în *De suo' aria. Studii în onoarea Ancăi Oroveanu*, ed. Ruxandra Demetrescu, Irina Cărăbaș și Ioana Măgureanu, București, UNArte.

DOBRINCU, DORIN. 2000-2001. „Ajutorul Fratelui mai Mare. Consilierii sovietici în România lui Gheorghe Gheorghiu-Dej”, în *Analele științifice ale Universității Al. Ioan Cuza din Iași.*

TOMA, SORIN. 1947. „O lume veche agonizează – O lume nouă se naște”, în *Scânteia*, seria nr. III.

Culegeri de studii

*** COMISIA PREZIDENȚIALĂ PENTRU ANALIZA DICTATURII COMUNISTE DIN ROMÂNIA, TIȘMĂNEANU, VLADIMIR; DOBRICU, DORIN; CRISTIAN, VASILE, (eds), *Raport final*, București, Humanitas, 2007.

*** *Cultura socialistă în România*, București, Editura Politică, 1964.

*** INSTITUTUL DE INVESTIGARE A CRIMELOR COMUNISMULUI ȘI MEMORIA EXILULUI ROMÂNESC, *România de la communism la postcomunism: criză, transformare, democratizare*, Anuarul Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului și Memoria Exilului Românesc, Iași, Polirom, 2020.

*** *Împotriva artei și esteticei burgheze*, antologie, București, Cartea Rusă, 1952, trad. din lb. rusă.

*** *Pe drumul realismului socialist*, București, ESPLA, 1955.

Dicționare

PRUT, CONSTANTIN. 1982. *Dicționar de artă modernă*, București: editura Albatros.

Surse Web

https://www.youtube.com/watch?v=eA-_oaHpUjs, Adrian Cioroianu, 5 minute de istorie: Retragerea armatei sovietice din România 1958, consultat la data: 15.07.2020.

https://www.youtube.com/watch?v=yRgIoDZSqOM, Tezele de la mangalia 1983, consultat la data: 20.11.2021.

https://www.youtube.com/watch?v=NZHeYIiH_Ro, Adrian Cioroianu, 5 minute de istorie: despre Tezele din iulie 1971, consultat la data: 12.01.2022.

https://www.youtube.com/watch?v=m9npW7skaio&t=6s, Nicolae Ceaușescu: Tezele din iulie 1971 (fragment), consultat la data: 14.01.2022.

http://arhivelenationale.ro/site/cercetare/fonduri-si-colectii/, Dosare ANR, consultat la data: 15.01.2022.

http://arhivelenationale.ro/site/wp-content/uploads/2017/06/Lista-fondurilor-%C8%99i-colec%C8%9Biilor-aflate-%C3%AEn-cercetare-prin-sala-de-studiu-a-Arhivelor-Na%C8%9Bionale-Istorice-Centrale.pdf, Dosare ANR, consultat la data: 15.01.2022.

https://www.youtube.com/watch?v=fKqDFzc9leA, 5 minute de istorie: Reforma monetară impusă de regimul comunist din anul 1947, consultat la data: 15.01.2022.

http://www.cnsas.ro/surse_PdCR_PMR_PCR.html, consultat la data: 10.02.2022.

https://www.dictionarroman.ro/?c=formalism, Dicționar, consultat la data: 26.04.2022.

http://www.bibliotecadeva.eu/periodice/scanteia.html, Arhivă Ziarul Scânteia, consultat la data: 28.04.2022.

http://www.ilegalisti.ro/docs8, Dosare de partid ale comuniștilor ilegaliști, consultat la data: 20.05.2022.

Art as maps towards meaning. Theoretical intersections between the concepts of art and maps

Daria Langa[*]

Abstract. Art and maps, charts and diagrams are all graphic representations, models designed to structure and communicate information about the context in which they were created. Due to their nature that is based on synthesis and interpretation, none of them provide objective renderings of reality. We know that the appearance of the first artistic and cartographic images in prehistory precedes the written language and numerical systems, and it is now considered that those first images would have helped in what is known in behavioural therapy as *desensitisation* (Harley and Woodward, 1987, 53) the reduction of an anxiety or distress through repetitive representations of what was the object of fear.
In today's age, the production of art objects and maps is at its most prodigious. Our culture creates a large plethora of visual consumption materials. Artistic representations and scientific renderings, provocative and emotional images, informational and explanatory ones- all stem from the natural human inclination of making visual representations as means of understanding and dealing with diverse stimuli and phenomenons.

Keywords: *Art, Cartography, Models, Functions.*

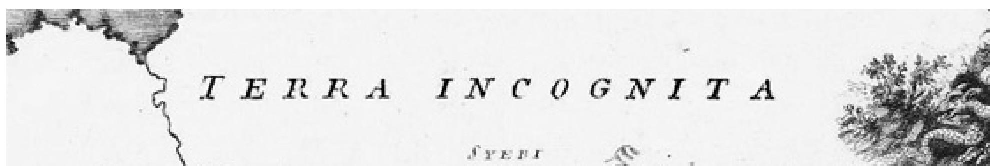
The research from which this presentation and text stems, sets out to explore the connections between artistic and cartographic practices and objects and originated from a feeling or sensation, perhaps mundane but surely not unfamiliar to anyone, that certain works of art have the power to

[*] Doctorandă, University of Art & Design Cluj-Napoca.

lead us to a meaning that goes beyond the immediate connotations of the work. A picture is worth a thousand words, and it is this power of an artistic image that transports us and directs us to other dimensions, states, ideas- that leads me to consider them more than „embodied meaning" (Danto, 2013, 44) -maps toward meaning. By meaning, I mean something deeper than the meaning intended by the artist. Rather, a personal meaning, the one felt only sometimes when faced with certain art-works, as the result of an active encounter between the viewer and the work.

Taken at face value, the two types of images seem very different. Maps belong to the scientific field, a field that includes logic, data and numbers - a radically different field from the fine arts, that are based on intuition, imagination and metaphor. However, despite the assumed objectivity that maps and infographics arrogate to themselves, a relevant common feature that they share with the artistic field is precisely their actual subjective approach (Wood, 2010, 51, Monmonier,1991, 39), and the extraordinary power they have to create models of the world and to influence one's relationship to it (Hans Ulrich Obrist, 2014, Wood, 2010,2).

This text will talk about the connections between these two different image typologies, as well as science and art, through the lens of creativity as the common denominator and essential feature of both. I will argue that both cartography and art, two domains with impressively long histories, respond to fundamental human needs (Wood, 1922, Harley and Woodward, 1987).



Connecting threads between sciences and art

Terra incognitae was an expression usually written on the edges of old maps, to mark uncharted and unexplored areas. Another more visually stimulating variant of this expression was *beware, here be dragons* (Buisseret, 2007, 295). This association of the unknown with danger is something that

has kept us safe over time in certain circumstances and above all, has pushed us to investigate the unknown, to try to understand it, to assimilate it through different methods, but always to do so with creativity.

We could say that art and science, together with religion, are the three separate bodies that make up humanity's metabolism of understanding the world.

Much like a child, art is curious. It intuitively investigates and tests the limits of a subject, and, much like science, can be used as a tool of understanding, representation and communication of a certain type of data.

The fundamental distinction between the two fields however, is that the modus operandi of the sciences is one of the rational specialist- that researches and tests the limits of a subject through logic, argument, and quantifiable experimentation. Science produces knowledge through theories, using laws and numbers, and is precisely circumscribed by „mathematical relationships between quantifiable properties" (Shlain, 1991, 15), while art produces knowledge of a metaphorical type, through imagination and intuition. The sciences aim at rigour through accuracy, and the arts at the integrative richness of meaning.

The fundamental common feature of the two is that they are guided by the purpose of discovery, and revealing. Whether they discover structures, causes, elementary substances, unseen facets of a problem or imprecise states, both have developed organically over time from people's instinct to understand themselves and their place in the world, to orient themselves, to explore, and communicate their understandings to others (Harley and Woodward, 1987, 1, 4, Lippard and Chandler, 1967, 259).

The sciences and the arts, a completely divergent couple, make use of their unique forms of specialised language in very different contexts. However, it is worth noting how often the same terms can be applied to both domains, such as: volume, space, mass, force, light, colour, tension, relation, density. These are descriptive terms that are heard repeatedly in both areas of language. Artists and scientists alike talk passionately about elegance, symmetry, beauty, aesthetics (Shlain, 1991, 20). The mathematical symbol of equal is the simplified version of visual analogies and metaphors created through artwork.

Apart from the exploratory type of approach that they share, both employ creativity in the face of problematic situations. They mentally formulate the direction of action of their approach and, through original perspectives or combinations, arrive at an answer or a solution. Both make heavy use of symbolism and both can stimulate people's imaginations.

Terrae incognitae is therefore the target area of both the arts and sciences. The two make a united front in the attempt to map, decipher, explore and discover. One explores the outer world, the other, the inner world.

*

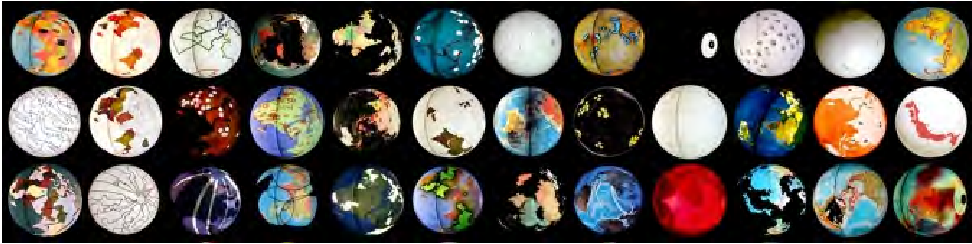
Prehistory and the begging of images

At their origins, science and the arts were not clearly demarcated. In prehistory, the arts, religions and the so-called sciences of the time coexisted in such a way that the central character who governed the community changed his role relatively easily from storyteller, to healer, high priest or doctor. Arts and sciences, cave drawings and rudimentary maps were then drawn by the same hand and put to use in the service of civilization and survival (Harley and Woodward, 1987, 4, 51).

Searching for the origin of maps in history, we also encounter the first forms of artistic expression (Harley and Woodward, 1987, 45) recollect Lloyd Brown states that maps are possibly one of the oldest types of primitive art. Prehistory is the time when both the arts and maps make their appearance.

The human need to create images of space appears in this early period of our evolution, when the dangerous and wild environment required not only the development of suitable hunting strategies and locations of settlements, but also an effective structuring of information about the surrounding space. The devices through which this was done was gesture, verbalisation, and especially graphic language (Harley and Woodward, 1987, 1). Prehistoric cartography, as well as artistic images, predate written language and numerical systems.

Jaynes (1967, 59–61) writes that spatialisation was probably among the earliest primitive aspects of consciousness, and that the expansion of spatial knowledge and the origins of language are deeply connected.



A map isn't a complete image of the world, nor is it truthful

Borges (1964) publishes a satire with the title: About Rigour in Science, a short one-paragraph story about the fate of an empire whose people are determined to perfect their cartographic craft and produce the most truthful and complete map possible. The inhabitants of the empire finally manage to draw up a map so comprehensive that it ends up covering the entire empire, representing every detail on a natural scale.

Accurately described as graphic representations of the earth's surface in a horizontal plane, maps can be either total or partial representations, always generalised and reduced, according to a certain scale of proportion and drawn up on the basis of a cartographic projection. They, along with other types of infographics, are generally commissioned by institutions and put into practice by and with authority, therefore, and by the nature of their purpose, they obviously aim at a most objective representation of reality. Under the reassuring appearance of the rigour they present, maps and models demand our trust in the accuracy of what they show us.

Apart from inevitable cartographic inaccuracies, many occasions are known in which maps were not modelled according to reality but according to the interests of the authorities ordering them. China declared itself the Middle Empire because they considered themselves to be literally in the middle, in the centre of the world. The British established the Greenwich meridian in London as they also considered their capital to be the centre of the world, and Australia completely spins around the map as we know it. Other infographics that are evidently subjective are propaganda maps, that advance a certain political perspective, but, even when we're excluding all examples in which the truth is intentionally misrepresented, no map can

refrain from distorting reality or omitting some elements of it (Derman, 2011, 53, Monmonier, 1991, 25, Edney, 2019, 56).

All such cartographic conventions reflect the subjectivity with which geographic models were created and decreed, and underline the impossibility of reaching a consensus of how an objectively realistic map of the world should look.

The attributes and the fundamental tools of the functioning of maps, such as the scale, the projection, all the different types of selections and distillations made related to the displayed data, all the classifications and generalisations that are being made, are all *reductive* operations that are, at the same time, the conditions for the establishment of the map but also its limitations (Monmonier, 1991, 5). Cartographic scale, for example, is the way in which the image of space is shrunk. The projection unfolds the three-dimensional curved surface of the globe onto the two-dimensional support surface. The image of the real space must be distorted in order to be seen as a whole, with a bird's eye view. In other words, *from the broad perspective that the consumer of a map would not have access to* (Wood, 2010, 15, 16, Edney, 2019, 64, Jacob, 2006, 6).

All geographic maps extend some distances and contract others (Monmonier, 1991, 8). All these changes consequently affect the „correctness" of directions.

Both artworks and maps are visual representations, images, and models of the world. They, just as in Borges' satire, cannot be identical to what they represent (Derman, 2011, 53) nor can they be perfectly honest. There will always be things omitted or distorted by the model. The model, according to the dictionary, is a small representation of an object, but even more relevant, is its second definition: - a model is what can serve as a guide for reproductions or imitations.

Both so, through their idealistic approaches; cartography on one hand, that aims at perfect objectivity and the arts that aspire to the universal, subject us to inevitably imprecise, incomplete models of the world that we follow, or under which influences we cave in.

In a map, these omissions or inaccuracies are necessary and inevitable, sometimes even desired. In art, they are very possibly the exact transcendental meaning that is difficult to define.




The objectivity/subjectivity of maps

This intangible dream of objectivity, and the traps that maps set for us, can be seen in the cartographic convention of the United States to note the scale not by mathematical formula, but through words: „one inch on paper *equals* 120 metres in reality" (Shlain, 1991, 7). Of course that the information rendered in that inch of paper does not, and cannot include the degree of arching of the blades of grass, how many tractors have crossed the area, the smell carried by the wind, or the hundreds of shades and shapes of the stones in that area. The visual presence of the mathematical formula one to one thousand, displayed in our maps better highlights the fact that this image is NOT reality, reminding us of the mathematical convention to which reality must be subjected in order to best translate it. Reality is complexity perpetually connected to itself down to the smallest components. An image, a model, a map cannot contain the complexity of the whole, regardless of its scale or projection. Like a picture or a work of art, a map can only evoke.

*

A map is not a work of art

The way in which cartographic practice evokes reality is through a formal and standardised manner, with an assumed nature of correctness, given by the verified scientific methods it applies. The cartographic image is not an imaginative or a creative image, imagination can be used in its creation to a certain extent, but it does not address our imaginarium. In the absence of imagination, (Bachelard, 1999, 5) says that there is perception, the recollection of a perception, familiar memory and habituation of colours and forms. A map is the infographic perception of a space. Decoding the information it conveys is done through knowledge and memory, as well as the activation of cartographic symbols and their meanings (Wood, 2010, 86).

Instead of the convention and rigour of form, artistic practice uses precisely change and imagination within it, to evoke reality and to offer its own synthesis and image. Currents and movements in art blossomed as reactions, approaches or opposition to other currents and movements, all in relation to external changes. Artistic image is alive because it is somehow partially equal to the social system that it is part of at that time. It comes from, and is sustained by its own imagination. Using preponderantly imagination in evoking reality, it comes an inch closer to representing the complexity of the whole.



The main characteristic of maps that we would say differentiates them from fine art is that maps are practical objects. They function in different

contexts, responding to certain tangible requirements and needs. The way in which art is a practical endeavour is somewhat less explored, but we're all at least familiar with the need to watch a comedy or a lighthearted movie after a long day, not an intense horror one.

Denis Wood (2010, 1) began his extensive research into the various and many ways in which maps exert power with the following axiom. Power is what happens when something works. The first way maps work is in the sense that they are *effective at what they set out to do.* A road map, for example, aims to meet the requirements related to roads, routes, directions. If you know roughly where you want to get to, but you don't know how to get there, a map would be useful. Moreover, depending on your preferences, if you have a fear of heights, or the desire to see a particular view, a map can guide you. Most of the time, they successfully manage to facilitate transportation from point a to point b. A weather map shows a simplified picture of updated currents and how and where they are moving. Depending on our informational needs, these maps, as well as others such as marine navigation charts, cadastral maps and topographic maps - inform us about the world around us and help us plan accordingly to what preoccupies us.

An example of a map that responds to a different type of demand, one not geographical but social, is the map provided in the civil service code of state educational institutions, issued by the United States Army in 1957, that reinforced how the state required students of colour to attend classes (Wood, 2010, 3). The proof of the functionality of said map, and the power attached to and exercised by it, is in the photograph from the United States archive. This photograph shows soldiers escorting students to classes through the areas available to them according to the map provided in the code. Decisions are made, actions are implemented, and rules, instructions and maps are provided for different notions of „good functioning". Since then, the attitudes of the American state towards people of colour have changed, and the movement in schools has ceased to be regulated by the army, but the archived photo stands as historical testimony of certain attitudes and actions of the state.

The by-product of the effectiveness of maps and infographics in communicating information about the world and reinforcing what they have to reinforce at a given time, is the second important function of maps.

They archive the different stages of constant reproduction and rebirth of the culture that produced them in the first place.

*

The map/ diagram engine. Conceptual art

> *„What we call a map or sometimes a diagram, is a set of various interspersed lines that interact with each other (so the lines that make up our palm prints are a map). There are of course many types of lines, in art, society or a person. Some weave a space, others go in a specific direction. Some lines represent something, others are abstract. We believe that lines are the basic components of things and events. So everything has its geography, its cartography, its diagram."* (Deleuze, 1995, 33).

In the last part of this text we will see how Deleuze's and Wood's definitions of diagrams and maps go hand in hand with how the artistic paradigm changed after the emergence of photography.

Wood makes another analogy to explain the working nature of maps and likens them to engines, machines that work by converting a type of energy into an action, through their very own mechanism. Maps, he says, transform social energy into a social space, a social order, or knowledge (Wood, 2010, 1).

In The Dematerialization of the Arts, Lucy Lippard and John Chandler (1967, VII) said that conceptual art makes the transition from art as object to art as idea, and that artists gradually move from aesthetic to cognitive value. The public, accustomed up to that point to interacting with a painting by looking at it hanging on a wall, organically absorbing its recognisable forms as if looking through a window, was more or less pulled away from this comfort and placed in a position to interact with the artworks as if trying to decipher a foreign language, or a hermetic diagram.

A few theoretical models that have been more prominent than others can be discerned in the influences of Kosuth, and the Art & Language group, and they are those that approach the principles of a diagram as Deleuze saw it.

Kosuth (1991, 18, 19) described the characteristics of his aesthetic theory in his Art After Philosophy essay and says that „the value of post-Duchamp

artists can be measured in the extent to which they rejected the traditional language of the arts handed down by previous generations”. At the beginning of his essay, there is a list entitled „The Functions of Art ", in which he quotes Sol Lewitt (1967, 1, 4, 5) among other artists and philosophers. He further reiterates the idea that, for conceptual art, the most important thing is the idea, the mental work carried out before the production of the object, not the object itself. Similar to the way in which one would produce a map, where all the data and decisions are made in advance, Lewitt famously decrees that the idea becomes the machine that makes the art and that the actual production of the work is a superficial matter. Deleuze and Guattari (1987, 12) use the same metaphor of the machine that does not imitate or trace something, but constructs, to explain the function of the diagram as the diagrammatic or abstract machine that does not function to represent something but rather to construct a real to come, a new kind of reality. The diagram is like the preparatory work of a reterritorialised layer. In the same volume, the two declare: „What differentiates a tracing from a map is that the map is completely oriented towards an open experimentation in contact with reality. The map does not reproduce an unconscious closed in itself, but builds the unconscious, and stimulates connections between domains. The map is about performance, and tracing always implies an assumed competence. In the same way, modern and conceptual art prefers to the mastery of realistic portraits or pointillist landscapes- experimenting with language, with everyday objects and especially our ideas relating to them.

Deleuze sees diagrams as machines that put abstract notions into operation and activate relationships between them, while a tracing is a mimetic action that redundantly copies something or represents something without bringing new information.

The appearance of photography brings about major changes in the artistic field. Artists gradually move from aesthetic value to cognitive value. Kosuth encourages the abandonment of old cannons, and Sol Lewwit even says that the idea is the machinery that makes art. This machinery that produces art is like the abstract machinery that is the diagram, activating notions and their relationships cognitively in our minds, not visually on a canvas.



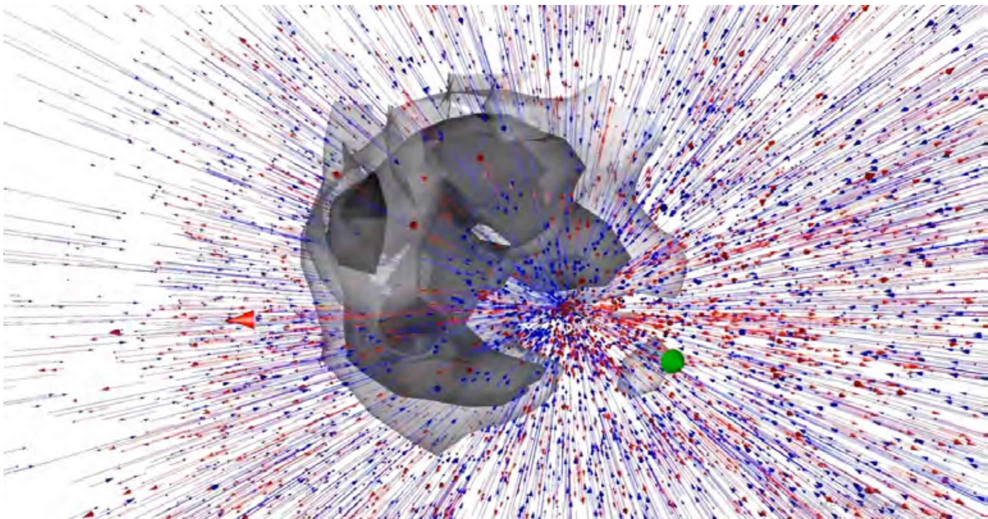
Maps and paintings are more or less permanent, more or less artefacts meant to shape the behaviour of others. (Wood, 2010, 215).

A map places man in the context in which he finds himself. It describes that context, indicates possible paths and, in an attempt to compress information from the three-dimensional palpable sphere - deforms and generalises according to cartographic conventions. It is not an objective description of reality, but a symbolic interpretation of territories, it shows the world and informs us about it. Through either an excess or deficiency of information, it can stir the imagination or inspire adventure, guide or confuse us. In reading it, one must keep in mind that the practice of cartography is as much about representing and describing some things as it is about omitting others. Based on available information, the cartographer's choices, and the conventions of the field, a map presents half-truths, and bypasses parentheses, to clearly convey its own purpose, its own story (Wood, 2010, 78). The same things can also be motivated in regards to the arts. A work, more than a reflection of the context in which it is made, is an informational cutout from the larger context, processed through the filter of the artist's perception and, subjected to conventions either personal or imposed by the chosen medium or working style. Both are graphical representations- models designed to structure and communicate information about the context in which they were created. None of them actually offer objective copies of reality, because both, by their nature,

operate syntheses and interpretations. The appearance of the first artistic and cartographic images in prehistory precedes written language and numerical systems, and it is believed that they would have helped the people of that time in what is called *desensitisation* in behavioural therapy (Harley and Woodward, 1987, 53) - the reduction of anxiety or anguish through repetitive representations of an object of fear.

The type of culture that we are a part of in today's age can be characterised, among other things, by its contribution of an almost incomprehensible amount of visual consumption materials. Artistic representations and scientific renderings, provocative and emotional images, informational and explanatory ones- all stem from the natural human inclination of making visual representations as means of understanding and dealing with external stimuli and phenomena.

Both objects discussed today, through their idealistic approaches, the map that aims for perfect objectivity, and the arts that aspire to the universal, subject us to inevitably imprecise or incomplete models of the world that we follow, or under which influences we fall under. In a map, these omissions or inaccuracies are necessary and inevitable, sometimes even desired, in art they are very likely exactly that very valuable meaning that is difficult to define.



Bibliography

Anon. 2009a. „DEX." *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*.

Anon. 2009b. „DEX." *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*.

BACHELARD, GASTON. 1999. *Aerul Și Visele, Eseu Despre Imaginația Mișcării*. București: Editura Univers.

BORGES, JORGE LUIS. 1964. *Dreamtigers*. University of Texas Press.

BUISSERET, DAVID. 2007. *The Oxford Companion to World Exploration*. Vol. 1. Oxford: Oxford University Press.

DANTO, C. ARTHUR. 2013. *What Art Is*. Yale University Press.

DELEUZE, GILLES. 1995. *Negotiations*. Columbia University Press.

DELEUZE, GILLES, and GUATTARI, FELIX. 1987. *A Thousand Plateaus*. Londra: University of Minnesota Press Minneapolis.

DERMAN, EMANUEL. 2011. *Models. Behaving. Badly.* New York: Free Press.

EDNEY, MATTHEW H. 2019. *Cartography, The Ideal and Its History*. Chicago: University of Chicago Press.

OBRIST, HANS, ULRICHT. 2014. „Allain de Botton Essay on Mapping." in *Mapping It Out: An Alternative Atlas of Contemporary Cartographies*. Thames & Hudson.

HARLEY, J, B, WOODWARD, DAVID. 1987. *The Map and the Development of History of Cartography*. Vol. I. Chicago, USA: University of Chicago Press.

HARMON, KATHERINE. 2010. *The Map as Art*. New York: Princeton Architectural Press.

JACOB, CHRISTIAN. 2006. *The Sovereign Map: Theoretical Approaches in Cartography throughout History*. University of Chicago Press.

JAYNES, JULIAN. 1967. *The Origins of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*. Boston: Houghton Mifflin.

KOSUTH, JOSEPH. 1991. *Art after Philosophy and After*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

LEWITT, SOL. 1967. „Paragraph on Conceptual Art." *Artforume*.

LIPPARD, R, LUCY. 1997. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966-1972*. Londra: University of California Press.

LIPPARD, CHANDLER. 1967. „The Dematerialization of Art." *Art International* (12:2).

MONMONIER, MARK. 1991. *How to Lie with Maps*. S.U.A: University of Chicago Press.

SHLAIN, LEONARD. 1991. *Art and Physics- Parallel Visions in Space, Time and Light.* New York: William Morrow and Company.

WOOD, DENIS. 1922. *The Power of Maps.* New York, USA: Guilford Press.

WOOD, DENIS. 2010a. *Rethinking the Power of Maps.* New York, USA: Guilford Press.

WOOD, DENIS. 2010b. *Rethinking the Power of Maps.* Guilford Press.

List of images

1. „TERRA INCOGNITA - FABERHAMA." 2023. From *Faberhama. 29.05.2023 (*https://www.faberhama.com/TERRA-INCOGNITA.)
2. „ Ingo Gunther, World Processor series, 1988-present". From *Inside out. 19.11.22 (https://savzen.wordpress.com/2011/10/05/looking-at-maps-ii/.)*
3. Leo Saul Berk. 2005. „Archipelago". In (Harmon 2010:226)
4. Langa Daria. 2020. „Sanitised Roots". From personal archive.
5. „LITTLE ROCK HIGH SCHOOL, Arkansas. Troops of the 327th Airborne Battle Group, 101st Airborne Division, escorting the Little Rock Nine to enter the school on 23 September 1957. Photo US Army". From *Alamy. 14.09.2021 (https://www.alamy.com/stock-photo-little-rock-high-school-arkansas-troops-of-the-327th-airborne-battle-118888182.html?imageid=2D1F2325-708F-4479-B515-5256E40CDE52&p=13044&pn=1&searchId=6a07a74b238f0eaf710df3d47a7a6dd4&searchtype=0.)*
6. „Duffing: Differential Phase Space Embedding". From *ResearchGate. 17.09.2021 (https://www.researchgate.net/figure/A-3D-phase-space-embedding-and-2D-projection-of-a-pair-of-extracted-unstable-periodic_fig10_327742930.)*
7. „Cosmicflows-3: COSMOGRAPHY OF THE LOCAL VOID." From *MACH. 17.09.2022 (https://www.nbcnews.com/mach/science/master-plan-universe-revealed-new-galaxy-maps-ncna1040936.)*

Strategii de construcție narativă în fotografia postmodernă construită. O analiză narativă

Luca Mixich[*]

Abstract. In this article, I planned on analyzing the postmodern constructed photography using a narrative analysis on three possible approaches: the meta-artistic, the social-political and the psychological ones. By combining the narrative analysis with the other three methodologies, I planned on developing the use of the narrative analysis in photographic theory and highlighting the complexity of the constructed photography, not often nuanced in the specialized literature. Moreover, I chose the three approaches mentioned earlier (the meta-artistic, the social-political and the psychological) because these are used quite frequently in the critical discourse regarding contemporary and postmodern art, but not often in relation to conceptual photography. These are instruments that can penetrate the first layers of any artistic processes in a profound manner, that was my aim in the context as well. Also by adopting this approach, my aim was also to outline the relationship that establishes in postmodern constructed photography between directing, concept, image and narration/fiction. This complex relationship represents the main point of interest in any approach of this type and could be seen as a possible and convincing manner of interpreting works of constructed photography.

Key words: *constructed photography, conceptual photography, narrative analysis, fiction, contemporary art.*

---

[*] Doctorand, Facultatea de Arte și Design, din cadrul Universității de Vest din Timișoara.

Introducere. Metodologia de cercetare propusă

Acest articol, intitulat *Strategii de construcție narativă în fotografia postmodernă construită*, își propune să dezvolte ideile și analiza propuse în cadrul prezentării omonime, ținute de autor la Conferința Doctorală de la UAD, din Noiembrie 2022. În cadrul acelei prezentări mi-am propus să analizez un aspect important atât în cadrul practicii dar și al teoriei fotografiei construite contemporane, și anume tipurile de construct narativ dezvoltate în interiorul acestui limbaj fotografic. M-a interesat să abordez mai aprofundat maniera prin care fotografii care operează în cadrul acestui tip de discurs artistic, cel al fotografiei construite și conceptuale, se raportează la dimensiunea narativă și ficțională, și la cum o integrează pe aceasta în interiorul creațiilor lor artistice.

Direcțiile principale de regie fotografică conturate în cadrul analizei au fost: dialogul cu istoria artei (sau abordarea metaartistică), abordarea socio-politică și abordarea psihologică. Toate acestea, sumar prezentate în cadrul conferinței, vor fi mai nuanțat analizate în cadrul acestui articol.

Ca metodă de cercetare folosită în cadrul analizei dezvoltate în acest articol, am ales-o pe cea narativă. Aceasta propune o legătură implicită între imaginea fotografică, concept și planul narativ. Hedy Bach, în The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods, a remarcat următoarele aspecte referitoare la această metodă de cercetare calitativă:

> *„Visual narrative inquirers work from a position where experience is an undivided continuous interaction between humans and their environments that includes thoughts, feelings, doings, and perceiving. Visual narrative inquiry builds from a view of narrative inquiry as a study of experience as story and as a way of thinking about experience."* (Bach, 2008: 938)

În cazul artiștilor și imaginilor analizate în acest context, analiza narativă poate fi un instrument convingător de înțelegere și interpretare a relației narațiune – concept – fotografie construită. Propun acest triunghi întrucât, spre deosebire de alte genuri fotografice, precum cea documentară spre exemplu, în care narațiunea se dezvoltă firesc și natural din fotografia realizată, fără a fi regizată în niciun fel (poate doar la un nivel de suprafață); însă în cazul fotografiei construite, conceptul determină felul în care

imaginea fotografică ajunge în stadiul final, totul este regizat aici, iar narațiunea este una realizată cu intenție de către artist, chiar dacă poate exista o ambiguitate semantică. De aceea este importantă stabilirea și înțelegerea relației dintre concept – narațiune – imaginea fotografică.

De asemenea Hal Foster (Foster, 2016) și Gilllian Rose (Rose, 2015) au analizat și panoramat metodele principale de analiză a imaginii în arta contemporană, propunând direcții asemănătoare cu cele dezvoltate și în cadrul acestei analize: de la cea psihanalitică la cea neo-marxistă (sau social-istorică) sau de la cea structuralistă la cea post-structuralistă. Diferența esențială, în acest caz, fiind dată de relația pe care am încercat să o dezvolt între acele tipuri de metode și cea narativă. Evident că un demers de acest tip ar presupune o dezvoltare mult mai amplă decât cea oferită de limitele unui articol, în acest caz, fiind sintetizate mai aprofundat anumite aspecte, care ulterior ar putea fi dezvoltate în alte direcții.

Delimitări estetice, istorice și conceptuale ale fotografiei postmoderne construite

Înainte de a dezvolta analiza propriu-zisă a acelor direcții identificate anterior, aș dori să dezvolt câteva aspecte esențiale referitoare la teoria și practica fotografiei construită. Aș începe menționând că originea acesteia se regăsește în estetica fotografiei pictorialistă de secol XIX. În estetica căreia regia și construcția reprezintă aspecte importante dar acestea nu reprezintă obiectul acestei analize, chiar dacă fotografia construită postmodernă a fost influențată de această abordare. Accentul va fi plasat, însă, doar pe fotografia postmodernă, mai precis începând cu anii 60’ - 70’ ai secolului trecut, perioadă în care Duane Michals, Jeff Wall, Gregory Crewdson, Cindy Sherman au propus alte abordări în limbajul fotografiei de artă, fiind influențați atât de schimbările și climatul social politic, mentalitățile din acele timpuri dar și de componenta autobiografică. Fotografia lor este variată, complexă și propune niște investigații de profunzime în diferite arii ale experienței umane (social, personal, metafizic, psihologic etc.) care rareori au mai fost explorate în această manieră în alte zone fotografice, de-

a lungul istoriei. Acest tip de fotografie este regizat, având un grad semnificativ de artificialitate asumată dar care atinge un tip de autenticitate la nivel de exprimare plastică și conceptuală.

Orice tip de analiză referitoare la fotografia construită postmodernă ar trebui să înceapă de la „The Directorial Mode: Notes Toward a Definition", textul influent scris de A.D. Coleman în 1975. În cadrul acestuia, Coleman a propus „metoda regizorală" ca fiind principalul instrument folosit în acest tip de practică fotografică dar și al relației distincte care se dezvoltă între camera de fotografiat și realitatea fotografiată. Fotograful se comportă asemenea unui regizor de film sau teatru care intervine în realitate materială, cu scopul de a o corela unui concept:

> *„The substantial distinction, then, is between treating the external world as a given, to be altered only through photographic means (point of view, framing, printing, etc.) en route to the final image, or rather as raw material, to be itself manipulated as much as desired prior to the exposure of the negative."* (Coleman, 1976)

Analiza narativă a celor patru direcții

În cadrul acestei secțiuni a articolului, aș dori să îmi îndrept atenția înspre analiza naratologică propriu-zisă cu care voi opera. Aceasta reprezintă un instrument util și convingător în acest demers întrucât permite o apropiere de planul narativ implicit dar și explicit al imaginii fotografice, a metodelor și implicațiilor propuse de artiști, dar și de o nuanțare a celor trei direcții menționate la începutul articolui: dialogul cu istoria artei (sau abordarea metaartistică), abordarea socio-politică și abordarea psihologică. Chiar dacă această clasificare nu emite pretenția de a fi exhaustivă, ea conturează totuși o hartă conceptuală care cuprinde cele mai semnificative direcții narative observabile în fotografie construită postmodernă.

Un alt aspect ce ar trebui precizat și clarificat, în acest stadiu, este că aceste direcții nu există într-o formă pură și omogenă în cadrul artiștilor discutați, mai degrabă ele coexistă într-o formă hibridă.



Fig. 1. Jeff Wall, *The Thinker* (1986)

1. Dialogul cu istoria artei sau abordarea meta-artistică

În primul rând, abordarea meta-artistică sau dialogul cu istoria artei, presupune o raportare mai mult sau mai puțin directă (dar prezentă) la un fenomen sau aspect al istoriei artei din partea artiștilor. Aceasta poate să vizeze un plan mai degrabă cultural și filosofic, în sensul în care artiștii care au operat cu acest tip de abordare și-au propus să interacționeze cu anumite idei sau forme prezente în istoria artei prin intermediul propriului lor demers creativ.

Charlotte Cotton a remarcat maniera prin care fotografia construită a preluat de la pictură anumite tehnici, procese, abordări dar nu imitativ, ci într-o manieră creativă:

> „Este important să nu considerăm afinitatea fotografiei contemporane cu pictura figurativă ca un mimesis, ca o simplă imitare; ci că ele împărtășesc o înțelegere profundă pentru felul în care o scenă poate fi coregrafiată pentru privitor în așa fel încât acesta să recunoască faptul că o poveste este spusă." (Cotton, 2018: 49)

Relația fotografiei cu pictura este una complexă cu multe nuanțe și aspecte de care ar trebui ținut cont. Sunt numeroși artiști fotografi care au simțit o afinitate față de limbajul picturii, începând cu cei din perioada Pictorialistă, în cazul cărora paralela și apropierea de pictură este mai mult decât explicită, atât la nivel compozițional cât și estetic, conceptual.

Dintre fotografii contemporani, Yasumasa Morimura, Cindy Sherman sau Tom Hunter sunt câteva dintre cele mai reprezentative nume ale acestei direcții. Fiecare din cei trei s-a raportat la pictură/ istoria artei într-o manieră subiectivă și expresivă prin fotografiile lor.

În cazul fotografului japonez, acesta a adoptat metoda autoportretului, de-a lungul întregii sale cariere, dar acesta nu este unul tipic. Dialogul pe care Morimura îl formulează cu întreaga tradiție Occidentală de reprezentare picturală a corpului uman este unul imaginativ, ironic, ludic dar și critic, într-o cheie postmodernă mai mult decât vizibilă. Donald Kuspit a vorbit despre „reconstrucția arheologică și deconstrucția parodică" (Kuspit, 2003:9) care sintetizează viziunea și procesul creativ ale lui Morimura.

Spre exemplu, într-o imagine precum *Doublonnage (Marcel)* realizată în 1988 fotograful japonez a reinterpretat portretul realizat de Man Ray lui Marcel Duchamp, *Rrose Selavy* (1920). Aceasta face parte dintr-o serie amplă de autoportrete ce au pornit de la aceeași idee, și anume de a reinterpreta plasându-se sub diferite roluri, în diferite picturi sau fotografii, care au intrat în canonul Occidental, proces ce s-a derulat pe parcursul a mai multe decenii. Interesant este de remarcat dimensiunea postcolonială pe care a explorat-o acesta (în acest caz, ne apropiem de direcția a social-politică). Toate imaginile la care s-a raportat Morimura au plasat în prim-plan figuri caucaziene, iar celălalte rase au fost portretizate dintr-o poziție de superioritate (concretă politic sau simbolică). Astfel se poate remarca o întrepătrundere dintre cele două dimensiuni, cea culturală și cea socio-politică.



Fig. 2. Yasumasa Morimura, *Doublonnage (Marcel)* (1988)

2. Abordarea social-politică

Această abordare, social-politică, poate fi observată în cazul multor fotografi conceptuali și narativi, de la Cindy Sherman, Jeff Wall, Carrie Mae Weems (de la începutul postmodernismul) la Wendy Red Star și Hannah Starkey (dacă ar fi să ne referim exclusiv la ultimii zece – cincisprezece ani). Această direcție se apropie cel mai mult de problemele existente într-un anumit moment istoric sau într-un anumit spațiu geografic, accentul poate fi plasat pe ceva mai abstract (precum justiția, egalitatea, democrația) tratat într-o manieră simbolică, metaforică (precum s-ar putea observa în cazul regiei de jucării militare ale lui David Levianthal) sau ar putea fi orientat într-o direcție mai concretă și realistă, care dezvoltă vizual și conceptual trimiteri precise înspre realitatea cotidiană (Jo Ann Callis ar putea fi un elocvent exemplu în acest caz).

Spre exemplu, în cazul unui artist precum Jeff Wall și a uneia din fotografiile create de acesta, *The Thinker* (1986), ar putea fi identificate cel puțin două dintre direcțiile anterior menționate: dialogul cu istoria artei, vizibil atât din perspectiva titlului ales „the thinker" („gânditorul") cât și la nivel de postură adoptată de către personajul fotografiat, ambele propun o

paralelă mai mult decât explicită cu *Gânditorul* din Hamangia sau cu varianta mai modernă imaginată de Auguste Rodin. Însă se poate vorbi și despre o tratare social-politică, din partea artistului canadian, întrucât protagonistul acestei imagini este un reprezentant, aproape arhetipal, al clasei muncitoare iar acel cuțit aristocratic înfipt în spate, poate fi privit ca o reprezentare alegorică a relației de exploatare dintre elite și clasele muncitoare. Direcția social-politică este astfel vizibilă și la nivel conceptual și vizual, din acest motiv consider că primează în raport cu cea metaartistică care, în cazul acestei imagini, potențează doar componenta vizuală.



Fig. 3. Sarah Hobbs, *Insomnia* (2000)

3. Abordarea psihologică

Această abordare vizează dimensiunea psihologică a experienței umane explorate prin intermediul fotografiei construite. Fotografii prezenți în această categorie pot fi considerați ca fiind cei mai ambiguu din punct de vedere semantic, propunând cele mai simbolice lucrări și cele mai personale

și idiosincratice demersuri creative. Printre cele mai influente nume pot fi amintiți: Duane Michals, Arthur Tress sau Gregory Crewdson, printre alții. Duane Michals este unul dintre primii fotografi serialiști și narativi, ai postmodernismului fotografic. Acesta a explorat poetic, idei ce vizează spiritualitatea, psihologia într-o manieră personală și imaginativă.

Teoreticianul Max Kozloff a remarcat capacitatea acestui limbaj fotografic de a „explora adevăruri psihologice prin intermediul reprezentării teatrale" (Kozloff, 1986: 97), formulând și o legătură între teatru și fotografie.

Artista Sarah Hobbs, în lucrarea *Insomnia* (2000), propune un demers artistic aparte, chiar dacă în centrul seriei se află diferite tulburări psihologice (fiecare imagine este dedicată unei tulburări specifice), în niciuna din imagini (inclusiv în cea prezentă) nu există o figură umană. Există doar spațiul nelocuit și obiecte care se transformă în metafore vizuale și care reprezintă urme lăsate de cineva. Se conturează un dialog între prezență (ce se vede în imagine) și absență (figura umană) pentru a putea pătrunde în interiorul a ce înseamnă insomnia, dar nu doar teoretic, ci și experențial și simbolic. Avem de-a face cu o tratare aproape abstractă, geometrică (prin dialogul dintre verticalele notițelor și orizontala patului) care reinterpretează această condiție psihologică într-o manieră universală aproape. Acele pliuri, acel pat nearanjat și acele notițe (care pot fi interpretate și concret dar și simbolic, ca note mentale, care pot tulbura mintea insomniacului) ating un tip de universalitate prin această abordare idiosincratică aproape.

Concluzie

Concluzionând, această propunere de interpretare a fotografiei construite contemporane prin intermediul celor trei metode, analiza meta-artistică, cea social-istorică sau cea psihologică, toate filtrate prin intermediul analizei narative, și-a propus să dezvolte abordări noi și convingătoare în sfera teoriei fotografiei contemporane, ținând cont de anumite metode recunoscute academic și unele interpretări care pot deschide alte perspective hermeneutice și estetice ale fotografiei construite. Acest tip de fotografie nu este foarte prezent în literatura de specialitate, din acest motiv un articol de acest tip poate ocupa un mic spațiu în acest context

și poate ridica anumite întrebări relevante și pentru alți cercetători sau artiști care studiază acest limbaj.

Bibliografie

Given, Lisa M. (ed.). 2008, *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods*, VOLUMES 1 & 2.

Coleman, A.D.. 2014, „The Directorial Mode: Notes Toward a Definition", 1976 în Andrew E. Hershberger (ed.), *Photographic Theory. An Historical Anthology*, Wiley Blackwell.

Cotton, Charlotte. 2018, *Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson, Londra.

Kuspit, Donald. 2003, „Art's Identity Crisis: Yasumasa Morimura's Photographs" în *Daughter of Art History: Photographs by Yasumasa Morimura*, Aperture, New York.

Kozloff, Max. 1986, „Through the Narrative Portal", *Artforum,* Aprilie.

Foster, Hal. 2016, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, Londra.

Rose, Gillian. 2016, *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials*, 4th edition, SAGE Publications.

Surse Imagini

Fig. 1. - https://www.christies.com/en/lot/lot-5221550

Fig. 2. - https://www.artsy.net/artwork/yasumasa-morimura-sen-cun-tai-chang-doublonnage-marcel

Fig. 3. - https://sarahhobbs.net/artwork/1929978-Untitled-insomnia.html

Transumanismul și postumanismul în arta contemporană

Ada Muntean[*]

Abstract. Transhumanism and posthumanism in contemporary art explains the influence that these ways of thinking have had over artistic production at the end of the 20th century and beginning of the 21st century. Transhumanism is an intellectual movement that supports the use of new technologies for improving the capacities of the human body, both physical and mental and erasing its weaknesses, like disease, involuntary death, suffering and aging. Transhumanism supports the idea that as a result of such technological interventions of biological and mental development, people will become post-human beings, with more extended abilities than what they possess in the present. This way of thinking could not have been possible without the legacy of existentialism, as it is a continuation of it: man, taking center stage as Supreme Being, creating its own world and artificially perfecting its body. Transhumanism and posthumanism in contemporary art are visually and conceptually rendered as interdisciplinary approaches, trying to fuse the organic and the non-organic, the natural and the artificial, to synthesize the substance of contemporary society and its possible projections in the future. In posthumanism, man, plants, animals, robots, androids are all symbiotic and become components of a complex universe.

Keywords: *body, human, contemporary, transgression, image, instrument, corporality, performance, action, deconstruction, reconstruction, shape, identity, process, suffering, pain, trans-humanism, posthumanism, existence, existentialism, traditional, digital, virtual, perspective, material, matter, spiritual, visual, expression, language, paradigm, modern, cultural context, social, dehumanization, body art, conceptualizing, interdisciplinarity.*

[*] Doctorandă, Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca.

Transumanismul este un curent de gândire care susține îmbunătățirea fizică și psihică a omului prin intermediul tehnologiilor avansate, care au ca premisă determinarea pe termen lung a schimbărilor condiției vieții umane. Termenul de *transumanism* a apărut în anul 1957[1] (Huxley, 1957, 13–17), însă a fost consacrat în anul 1980, odată cu ideea de evoluție progresivă a omului, prin care acesta va deveni „postuman" prin abilitățile augmentate, dezvoltate datorită noului context social și tehnologic.

Fiind un concept controversat, transumanismul pendulează în percepția colectivă într-o manieră duală: este văzut ca fiind extrem de periculos pentru evoluția umană și deopotrivă îndrăzneț și vizionar în soluțiile pe care le propune pentru împlinirea aspirațiilor omenirii. În „O istorie a gândirii transumaniste", filosoful Nick Bostrom[2] (Bostrom, 2005) identifică un început al transumanismului în perioada iluminismului și a umanismului renascentist. În secolul XX, eseul *Dedal: știința și viitorul* al lui J.B.S. Haldane[3] (Haldane, 1923) stipulează importanța geneticii și a științelor în biologia umană.

Umanitatea este rezultatul a 3.8 miliarde de ani de procese și experimente biochimice, evoluția fiind procesul care a adus omul în stadiul actual. Dezvoltarea psihicului și a conștiinței au extins preocuparea omului și în afara scopului de reproducere a speciei și transmiterii genelor noilor generații, împingându-l către experimentare și reflecție asupra lumii și nu în ultimul rând înspre modelarea ei. Ceea ce a început ca umanism, constituit într-o preocupare profundă asupra naturii și a specificității omului, s-a transformat în transumanism, un demers de a revoluționa umanul prin tehnologiile avansate. Schimbarea naturii umane poate fi una dintre cele mai periculoase idei din istoria omenirii, însă și una dintre cele mai eliberatoare.[4] (Fukuyama, 2002, 35-40)

Transumanismul ia în calcul două aspecte, și anume urmărirea consecințelor pe care impactul tehnologiei le-ar putea avea asupra rasei umane și modul în care tehnologia actuală poate ajuta la îmbunătățirea societății. Trei coordonate centrale sunt analizate și dezbătute în această mișcare de gândire: longevitatea, inteligența și bunăstarea omului, analizate în ansamblu. Preocuparea pentru longevitate se manifestă prin combaterea bolilor și îmbunătățirea sistemului imunitar prin cu ajutorul noilor tehnologii din medicină. Aceasta se manifesta prin stoparea sau încetinirea

degradării unor secvențe ale ADN-ului, degradare care nu poate fi neapărat catalogată ca boală, ci pur și simplu îmbătrânire. Gânditorul futurist Ray Kurzweil postulează ipoteza de a conecta biologic corpul uman cu noi dispozitive informatice (integrarea unor cip-uri în corp) pentru o mai bună funcționare a acestuia și o mai bună conectare cu cei din jurul nostru, creând premisele unor relații simbiotice între oameni și între oameni și mașini / roboți / Inteligență Artificială. Dezvoltarea incredibil de rapidă a Inteligenței Artificiale (A.I), care surclasează de departe inteligența umană, ar putea avea efecte devastatoare asupra rasei umane dacă ar acționa împotriva ei și nu în virtutea îmbunătățirii vieții acesteia. Se presupune că integrarea Inteligenței Artificiale în cotidian ar propulsa existența umană înspre o epocă a „super-inteligenței", dar această integrare ar fi riscantă din punct de vedere ontologic.[5] (Kurzweil, 2005, 121-122)

O preocupare importantă în transumanism, enunțată de David Pearce, este aceea de a elimina suferința din existența umană, considerând că aceasta este rezultatul unui balans chimic din creier, afirmând că omul nu a fost creat pentru a fi fericit, suferind de o anxietate și nemulțumire specifice unui comportament bazat pe supraviețuire și nu pe viețuire. [6] (Pearce, 2017, 55-56). Evoluția speciei a condus la schimbarea stilului de viață și la eliminarea unor greutăți în procesul de supraviețuire, însă natura umană de vânător și cuceritor nu s-a schimbat, acea anxietate, agresivitate, gelozie care în perioade istorice anterioare ajutau în mobilizarea pentru ieșirea din situații-limită sunt privite ca surse de depresie, pentru oamenii din prezent. Astfel, Pearce afirmă că prin intermediul noilor tehnologii putem îmbunătăți genele noastre, prin determinarea încă de la naștere a unor trăsături biologice și psihice specifice - care să modeleze ulterior personalitatea și evoluția socială a individului, așa-numitul om îmbunătățit genetic, cu șanse mult mai reduse de a dezvolta boli psihice și fizice. Acestea ar da naștere unui om care ar suferi mai puțin, chiar dacă ideea de fericire absolută rămâne în continuare idealistă într-o societate a maximei bunăstări. Aceste modificări și mutații la nivel morfologic, gândite strict într-un sens pozitivist corporal se disociază total de ideea/ posibilitatea de găsire a echilibrului prin intermediul unei spiritualități și marșează doar pe îmbunătățirea perisabilului.

Transumanismul și postumanismul în arta contemporană se traduc vizual și conceptual în demersuri care au ca miză o fuziune între organic și anorganic, între natural și artificial, o sintetizare a substanței societății contemporane și a posibilelor sale proiecții din viitor. În postumanism, omul, plantele, animalele, roboții, androizii intră în simbioză. Filosoful Gilles Deleuze problematizează două procese și anume devenirea-animal (egalizarea regnului animal cu specia umană) și devenirea-mașină (eliminarea opoziției dintre natural și artificial). [7] (Deleuze & Guattari, 1972, 43-44). Există artiști contemporani ale căror demersuri vizează și tatonează paradigma transumanistă și postumanistă, precum performerul Grace Jones, cu proiectul său *Corporate Cannibal,* esențializând digitalul post-cinematic. Pictorul Desmond Morris, a cărui preocupare pentru etologie a produs cărți precum *Maimuța goală* și *Zoomenirea*. Sau artista experimentală Perdita Philips care introduce păsări în proiectele sale interdisciplinare – *The Great Bowerbird*.[8] (Oancea, 2017)

Într-un interviu pentru Spike Kunstmagazin, artistul australian Stelarc mărturisește despre relația sine-corp-societate, că în contemporaneitate, sinele s-a descentrat și dizolvat. Făcând referințe la Deleuze și Guattari, acesta afirmă că identitatea și subiectivitatea sunt dinamice și instabile, cu fluxuri incerte determinate din exterior, într-un context tehnologic. Stelarc povestește despre limbaj din perspectivă fiziologică și despre specificul creierului, despre care acesta crede că nu adăpostește o minte la nivel abstract, ci se constituie doar dintr-un sistem organic de țesuturi și nervi care realizează procesul de comunicare pe diferite niveluri. Discutând despre uman și despre nuanțele acestuia în prezent, artistul mărturisește că a fi uman poate însemna, de fapt, a nu mai fi uman deloc, în accepțiunea termenului de până acum, în contextul conectării și fuzionării corpului cu dispozitive tehnologice noi.[9] (Harasser, 2016, 119)

În anul 1992, expoziția de grup *Post Human*, curatoriată de Jeffrey Deitch, a explorat maniera prin care Internetul, Inteligența Artificială și chirurgia plastică au contribuit la schimbarea percepției a ceea ce înseamnă să fii uman. În conceperea *Post Human*, curatorul a investigat simbioza dintre bioinginerie, chirurgie plastică și Inteligență Artificială în crearea premiselor următorului stadiu de evoluție al umanului, care se află deja în fază incipientă. Cu o preocupare pentru intersecția dintre noile tendințe

sociale și artistice, acesta i-a inclus în proiect pe Matthew Barney, Christian Marclay, Jeff Koons, Cindy Sherman, Charles Ray, ș.a. pe care i-a considerat vizionari în ceea ce privește predictibilitatea paradigmelor noului mileniu ce avea să înceapă.[10] (Deitch, 2016, 39-40)

Pentru Jeffrey Deitch, în conceperea unei expoziții tematice de acest gen, a fost important să selecteze artiști care se cunoșteau și își cunoșteau reciproc preocupările și experimentele artistice. Astfel, l-a inclus pe Damien Hirst (britanic) alături de artiști americani, precum Matthew Barney și Jeff Koons. Una dintre mizele acestei expoziții a fost ca aceasta să devină o experiență perceptivă chiar și pentru cei care nu au putut veni să o vadă fizic, elaborând un „eseu vizual" sub forma unui album fotografic. *Post Human* a fost itinerantă, deschizându-se la un muzeu privat în Lausanne și mai apoi în locații precum Castello di Rivoli (Torino), Deichtorhallen (Hamburg), Deste Foundation (Atena), Israel Museum (Ierusalim) pe parcursul anilor 1992-1993.[11] (Deitch, 2016, 39-40)

Tema fizicalității și cea a idealului corporal promovat de mass-media, au fost coordonatele centrale ale acestei expoziții, reunind lucrări ale unor artiști de talie mondială. În modelarea percepției identitare, mass-media vehiculează prototipul unei frumuseți artificiale, cu proporții fizice imposibil de atins și de cele mai multe ori modelată de Photoshop în virtual, iar în realitate, prin intervenții chirurgicale, care devin niște intruziuni în aspectul natural al înfățișării umane. Omul nou, omul așa zis dezirabil, „frumos" al secolului XXI este supus unor presiuni sociale imense datorită unor standarde pe care „trebuie" să le atingă: să arate impecabil, să fie eficient, să aibă succes social. Identitatea umană nu poate fi încadrată în stereotipuri, aceasta fiind modelată genetic, temporal și social. Într-o societate care determină individul să dezvolte obsesii față de aspectul estetic al propriei înfățișări și a valorii sale în societate, demersul *Post Human* a fost de a problematiza noua paradigmă post-modernă în care se insinuează: standardele estetice, sociale și morale care determină apariția acestui om nou al secolului XXI, cu o identitate hibridă și fragmentară, obsedat de perfecționare și de stoparea îmbătrânirii, pentru a evita moartea cu orice preț.

Post Human a prezentat sculpturile antropomorfice ale artiștilor Kiki Smith, Pia Stadtbäumer, Paul McCarthy și Robert Gober cu accente grotești

și provocatoare vizual și conceptual, precum și lucrările cu referințe pornografice ale lui Felix Gonzalez-Torres, Ashley Bickerton, Charles Ray și Jeff Koons. Alți artiști, precum Cindy Sherman, au analizat perspective din mass-media aplicate corpului feminin în fotografie, iar Janine Antoni a folosit cuburi din ciocolată pentru a evidenția indirect relația problematică pe care o are omul contemporan cu alimentația în vederea păstrării standardelor corporale. Sylvie Fleurie a conceput instalații din pantofi și poșete foarte scumpe, precum Chanel, pentru a chestiona comodizarea bunurilor de lux. Fotografiile lui Clegg & Guttmann ale unor directori de corporație evidențiau cum puterea, producerea în masă și moda impusă în anumite contexte sociale subminează individul și societatea privită ca întreg, atât pe plan fizic cât și psihologic.[12] (Deitch, 2016, 39-40)

Jeffrey Deitch imaginează viitorul postuman al artiștilor ca fiind unul posibil și complex, rămânând una dintre singurele profesii ce nu va putea fi înlocuită integral de un computer, specificitatea ei fiind individualitatea umană.

Un alt demers artistic relevant este cel al artistului transsexual Hans Scheirl, care s-a propus, după un tratament de cinci luni cu testosteron, ca o „intervenție publică mobilă", încetând să aparțină „facțiunii feminine a societății", fără a face trecerea completă spre genul masculin, experimentând genul fluid. În anul 1998, a elaborat un film, *Dandy Dust*, în care a experimentat vizual fuziunea sexelor și transgresiunea moralității, constituindu-se ca un proiect-testament al cărui radicalism formal are ca miză egalitatea percepției lucrării de artă cu intensitatea vieții. Arta lui Scheirl problematizează cibernetica, fabricarea, reproducerea mecanică, însă evocă și cele mai intime sentimente și experiențe umane, fiind o explorare a subconștientului în manieră grotescă și totodată *fantasy*. Multiplicarea identitară este una din temele centrale ale lui Scheirl, fiind prezentată predominant alegoric. Artistul, explicând corpusul său de proiecte video și cinematografice, artistul descrie un proces în elaborarea acestora care constă în „dezvoltarea unui limbaj cinematografic care lichefiază ierarhiile corpului: sângele comunică prin proiecție luminoasă, pielea prin textura imaginii", iar travestirea (a fi *drag*) se traduce prin parodie și simulare, conform viziunii lui.[13](Barshee, 2016, 42-43).

Artistul newyorkez Ian Cheng realizează instalații video constituite din simulări digitale cu parametri de mișcare presetați, ce înfățișează un ecosistem virtual și personaje ale căror acțiuni sunt parțial regizate, parțial lăsate hazardului, lucrările având un caracter autoreferențial. Ian Cheng explorează natura mutațiilor și capacitatea omului de adaptare în fața schimbării. Folosind principiile design-ului de jocuri video, a științei cognitive și a improvizației, artistul a dezvoltat simulări *live* - care se petrec în timp real - materializate în lumi virtuale care au ca structură o programare de bază, însă se dezvoltă organic fără intervenția artistului, fără a avea un final determinat. Ceea ce se dezvoltă din acest cod primar elaborat de Cheng sunt personaje digitale antropomorfice și animale cu comportamente necontrolate, care realizează acțiuni ce provoacă receptorului o experiență pe care artistul o numește „gimnastică neurologică".[14] (Jetzer, 2016, 102-103). Aceasta se manifestă perceptiv prin anxietate, confuzie și disonanță – elemente cognitive care însoțesc experiența perpetuei schimbări formale și narative ale lucrărilor sale. Prin aceste simulări, Ian Cheng explorează relația pe care omul contemporan o are cu nedeterminarea ca factor central ce influențează specificul existenței actuale.

Trilogia *Emissary* (2015-2017) se constituie dintr-o serie de simulări digitale imersive, descrise de artist ca fiind „niște jocuri video care se joacă singure"[15] (Jetzer, 2016, 102-103) și care contemplează anumite întrebări mereu de actualitate, cum ar fi evoluția, originea subconștientului uman și moduri de supraviețuire în fața unei existențe absurde și haotice. Sunt lumi virtuale ale subconștientului, ale unui prezent alternativ sau a unui viitor imaterial, în întregime digital și coordonat de A.I. (Inteligență artificială). Seria se materializează sub forma unor instalații care transformă spațiul expozițional într-un cadru asemănător unui portal, ce permite ca și context, impactul vizual al acestor narațiuni digitale relative și volatile. Imagistica lucrărilor este una familiară și recognoscibilă, fiind relaționată estetic cu design-ul tridimensional al jocurilor video, extrem de răspândite în cultura de consum contemporană. Lipsa unui fir narativ concret și prezentarea acestora în spații expoziționale private sau muzeale, conferă lucrărilor digitale ale lui Cheng o atmosferă rafinată, oarecum bizară și provocatoare, cu un caracter SF (Science Fiction).

De la începutul secolului XXI, tehnologia informației a început să creeze conexiuni între corpuri și lumea exterioară lor, pe de o parte - și lumea interioară a minții umane, pe de altă parte. În prezent, omenirea elaborează ajutoare mecanice și digitale pentru îmbunătățirea calității vieții, proiectând un viitor în care roboții vor prelua marea majoritate a muncii fizice pe care oamenii o efectuează în prezent și nu numai. Inteligența Artificială urmează să se insereze în toate ungherele existenței umane și chiar să depășească capacitățile psihice și intelectuale ale omului. Astfel, se conturează o reorganizare radicală în centrul noțiunii de „uman", omul de secole identificându-se drept „creator" și reprezentând centrul lumii sale. În proiecția unui posibil viitor, oamenii vor crea lumea în care vor trăi ajutați de roboți, hibrizi și de ființe postumane, îmbunătățite biologic și psihic.[16] (Angerer, 2016, 79-80).

În anii 1980, Donna Haraway a plasat oamenii ca specie între animale și mașini/roboți, declarând în lucrarea sa *Cyborg Manifesto* faptul că în momentul în care granițele dintre natural și artificial vor deveni ambigue, vor apărea hibrizi de tipul jumătate om/jumătate animal, jumătate om/jumătate robot, ființe compozite și cyborgi. Oamenii vor trăi alături de aceste ființe postumane hibride într-o nouă paradigmă de interconectivitate, creând premisele unei lumi eclectice ontologic și hiper-tehnologizate din punct de vedere social. Arta vizuală contemporană consemnează aceste teorii și proiecții ale viitorului, începând cu analiza prezentului, care progresiv se hibridizează și în același timp fluidizează granițele sociale și umane stabilite de istoria recentă, punând bazele unei societăți futuriste. Imersiunea digitalului și a realității virtuale în artă, inserarea tematicii genului fluid și spargerea barierelor sexelor, descrierea procesului de robotizare și de mecanizare a cotidianului și experimentele de îmbunătățire morfologice postumane conturează o nouă paradigmă de raportare față de corpul uman.

Preocuparea pentru complexitatea fizică și psihică de îmbunătățire a corpului perisabil și încercarea de eliminare a suferinței din existența omului marchează o nouă etapă în evoluția speciei și anume o luptă arogantă împotriva morții printr-o încercare de înțelegere a vieții dintr-o perspectivă materială, oarecum reductivă. Arta servește ca oglindă în revelarea societății actuale și proiecției celei viitoare, încorporând toate mijloacele tehnice și

conceptuale necesare pentru a o putea analiza fidel și sugestiv, acestea fiind extrase din realitatea palpabilă. Perfectibilitatea omului, imaginată în artă, se traduce prin experimente hibride, radicale, ce problematizează o lume tot mai nesigură și mai ambiguă sub învelișul siguranței noilor descoperiri tehnologice. Viața contemporană este un tărâm al liberului arbitru și al reinventării sexuale, fizice și sociale ale individului, devenind o experiență de căutare a perfecțiunii, a libertății absolute și de ce nu, a unei posibile nemuriri, printr-un demers demiurgic previzibil și totodată absurd prin mizele sale. Arta contemporană se racordează cu mijloacele sale la transgresiunile corpului, construind în jurul său un univers imersiv și incitant, pertinent în problematizarea noilor paradigme umane.

Bibliografie

ANGERER, MARIE-LUISE. Spring 2016. *What Are Human Beings Made Of?*, Spike Kunstmagazin #47.

BARSHEE, TENZING. Spring 2016. *Hans Scheirl: Dandy Dust*, Spike Kunstmagazin #47.

BOSTROM, NICK. 2005. *O istorie a gândirii transumaniste,* în *Journal of Evolution and Technology*, vol.14.

DEITCH, JEFFREY. Spring 2016. *Post Human 1992/93,* Exhibition Histories, Spike Kunstmagazin #47.

DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FELIX, 1972. *Capitalism & Schizofrenia: Anti-Oedipus*, ed. Paris: Les Editions de Minuit.

FUKUYAMA, FRANCIS. 2002. *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*, Farrar Straus & Giroux.

HALDANE, J.B.S. 1923. *Dedal: știința și viitorul*, Heretics, Cambridge, https://www.marxists.org/archive/haldane/works/1920s/daedalus.htm, accesat la data de 10.04.2018.

HARASSER, KARIN. Spring 2016. *108 Portrait Stelarc*, Spike Kunstmagazin, #47.

HUXLEY, JULIAN. 1957. Transhumanism. New Bottles for New Wine, London: Chatto & Windus.

JETZER, GIANNI. Spring 2016. *Training in the Neuro-Gym-Portrait Ian Cheng*, Spike Kustmagazin #47.

KURZWEIL, RAY, 2005. *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology*, ed. Viking.

NESTOR OANCEA, RALUCA. 2017. *Artă, tehnologie și postumanism*, Scena9, Accesat: 2 Aprilie 2018, Disponibil la adresa: https://www.scena9.ro/article/arta-tehnologie-si-postumanism.

PEARCE, DAVID. 2017. *Can Biotechnology Abolish Suffering?,* ed. Magnus Vinding, p.55-56.

Efectul asemic – straturile duble ale receptării, inadecvarea și anti-iconologia

Iulia Nia*

Abstract. This paper aims to acquaint the reader to the realm of asemic writing, a phenomenon and art practice that has gained notoriety in the last two decades, mainly by virtue of the online activity and initiatives of the community gathered around it. A hybrid between abstract art, writing and calligraphy, but bordering with other disciplines like literature or music, asemic writing identifies its precursors in personalities like Henri Michaux, Roland Barthes, Paul Klee and a number of other modernist artists and writers. Their interrogation of the limits of language, semiology and expression in general are what gave the substance of their experimentation with signs, alphabets and various notations. In the academic world, this subject has recently been approached by Peter Schwenger in his book *Asemic: The Art of Writing* (2019, University of Minnesota Press, Mineappolis), setting the theoretical base for further research and gathering the main definitions and attitudes of the existing community of asemic writers. He coined the concept of the *asemic effect*, explaining the dynamics of interacting with such artworks and asemic visual products overall. This article intends to expand and apply this conceptual framework in an interdisciplinary approach in order to determine the implications of a freer and more fluid manner of interpreting and receiving art. To do so, it proposes methods like cultivating an *inadequacy* and *anti-iconology* – that is, to temporarily dislocate the conventional interpretation of art. The ultimate goal of these inquiries is the unveiling of a bidirectional transformative character that would allow the contemplated object to reveal itself in an unexpected way, as well as new aesthetic experiences of the viewer.

Key words: *asemic writing, iconology, interdisciplinarity, semiology, abstract art..*

* Masterandă, Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca.

Introducere în scrierea asemică

Acest demers de cercetare a avut la origini opera artistului Henri Michaux. Poet și artist vizual, dar și pianist, acesta a fost, într-o primă fază, exemplarul ideal al interdisciplinarității. Opera sa s-a dovedit parte a unui elaborat fenomen artistic, câteva decenii mai târziu: scrierea asemică (fig. 1). Un hibrid între scriere și imagine, permeat de prezența caligrafiei și a variilor sisteme de notație, scrierea asemică ridică probleme precum natura semnului și a semnificației, arbitrarietatea acestora, convențiile scrierii. A devenit interesul central al unei comunități deja închegate în jurul anilor 2000, continuând să crească atât în mediul online, cât și prin publicații și proiecte ale artiștilor. Dincolo de farmecul estetic și conceptual al fenomenului artistic pe care îl are ca nucleu, această practică are o trăsătură excepțională: dat fiind că scrisul, *scrierea*, sunt parte a oricărei civilizații, acest tip de producție vizuală poate fi asimilat în orice cultură. În fapt, un număr semnificativ de precursori ai scrierii asemice – inclusiv Michaux – s-au întors cu precădere spre Asia și spre Orientul Mijlociu. Practicile artistice întâlnite au îmbogățit considerabil atât stratul conceptual, cât și limitele estetice ale experimentării cu scriere și semnele, în special datorită importanței caligrafiei în cadrul acestor culturi. Comunitatea de astăzi formată în jurul practicii scrierii asemice, indiferent de titulatura pe care o preferă (poeți, poeți vizuali, caligrafi, artiști vizuali ș.a.m.d.), are o calitate interculturală care se traduce printr-un potențial nemăsurat de diseminare și dezvoltare, întocmai datorită transferurilor culturale.

Termenul *asemic* provine, conform lui Peter Schwenger, din două surse, ambele având legătură cu scrierea, însă niciuna în accepțiunea de față. Roland Barthes (1989) îl folosește pentru a desemna greșelile de scriere sau redactare (așa-zisele *typos*). Jacques Derrida (1981), pe de altă parte, se referă la spațiul dintre cuvinte drept „spațiere asemică" (*asemic spacing*). Jim Leftwich și Tim Gaze sunt cei ce vor vorbi ulterior de *scriere asemică* propriu-zisă, specificând particularitățile acesteia. Textul asemic are un alt scop decât producerea de semnificație în sensul convențional al unui sistem de scriere, deși se naște adesea într-o relație de referențialitate cu acesta (Schwenger, 2019).

În cadrul definiției personale ale lui Tim Gaze, *„anything which looks like writing, but in which the person viewing can't read any words"* (Schwenger,

2019:2), chiar și un scris de mână urât se încadrează în acest fenomen. În astfel de condiții, caracterul asemic al unei scrieri survine ca o lipsă de mediere între semn și cititor: lacuna dintre ei nu înregistrează vreun sistem lingvistic familiar. Neavând loc un *act al recunoașterii*, asemia se naște.

Jim Leftwich are o atitudine simultan volatilă și loială față de terminologia scrierii asemice. Deși a fost unul din cei care au definitivat această denumire, un deceniu mai târziu, în 2011, acesta afirmă că asemia este un ideal imposibil: *„There is no such thing as asemic writing. In fact, there is no such thing as asemic anything. Everything is readable. [...] the asemic is an unattainable ideal. [...] My strategy for protecting the asemic is to deny its existence"* (Leftwich, 2016). Leftwich afirmă, astfel, caracterul aspirațional al scrierii asemice, care devine o repetată încercare de a se produce ca atare, de a se adecva cu propriul termen. Rămânând un ideal intangibil pentru artiști, aceștia își redirecționează efortul, asumându-și ca miză procesualitatea (Giovenale și Leftwich, 2015).

În 2016, Christian Bök (2016) abordează scrierea asemică prin alegoria scriitorului Jorge Luis Borges din *The Library of Babel*. Cărțile bibliotecii imaginate de scriitor conțin toate combinațiile posibile ale alfabetului, așa încât găsirea unei fraze coerente devine un fenomen excepțional. Bök susține că această alegorie *„inverts the dominant norms of semantic value in order to suggest that meaningful statements constitute only the tiniest, fractional subset of an even greater, linguistic matrix"* (Bök, 2016:25). Bök ridică astfel problema tenebroasă a *semnificației* în raport cu două aspecte: pe de o parte, convenția, iar pe de altă parte, întâmplarea, accidentul, hazardul sau inconștientul în calitate de instrument, în practici precum dicteul automat al suprarealismului sau poeziile dadaiste realizate din cuvinte decupate din ziare, așezate într-o ordine aleatorie.

În teza sa de doctorat despre poezia asemică, Isaac M. Montgomery (2022) caută să clasifice diferitele forme experimentale ale poeziei, delimitându-le cu certitudine în cadrul unui „spectru scris-artă", pe care sunt dispuse varii forme de creație (roman, poezie, poezie post-semantică, poezie asemică, micrografie, desen, sculptură). Această clasificare este izvorâtă integral din subiectivitatea autorului, fiind la fel de reducționistă în substanță pe cât este de lacunară în saltul inexplicabil de la desen la sculptură, amintind de o întreagă tradiție a esteticii vestice care căuta să

ierarhizeze artele pe baza criteriului tiranic al mimetismului. De asemenea, trădează premisa conform căreia scrierea (în oricare dintre formele sale care sunt *mai mult scriere decât artă*, conform spectrului) și arta sunt două sfere diferite care permit minime suprapuneri sau tangențe. Este posibil ca autorul să fi folosit în mod superficial termenul de artă (referindu-se la arta vizuală) în loc de *imagine*. În contrast, lucrarea de față operează cu definiția amplă a artei (literatură, arte vizuale, muzică etc.) și tratează toate manierele de hibridizare a artei vizuale cu poezia ca având cel puțin o *componentă asemică* sau *asemizantă*, adică o interferență dintre text și imagine care face aspectul textual să dispară atunci când este observat aspectul vizual și viceversa. Acest fenomen este similar cu cel discutat de Ernst H. Gombrich (1973) în legătură cu faimosul desen din *Psihologia stilului*, unde iluzia optică nu permite percepția simultană a imaginii iepurelui și a raței. Un astfel de iepure-rață este și scrierea asemică.

Scrierea asemică primește mai multe conotații, una din ele fiind strâns legată de producerea unui *efect asemic*. Există, întâi, un tip de scriere asemică născută pe un fond de intenționalitate, asumată ca program estetic și conceptual de o comunitate de artiști ce își însușesc în mod explicit această practică. În al doilea rând, există o scriere (percepută ca) asemică rezultată fie din necunoașterea unui sistem de scriere, fie din diferite *accidente* (așa cum ilustrează exemplul lui Barthes) sau citiri alternative. Cel de-al doilea va servi ca punct de pornire al analizei și extinderii conceptului de *efect asemic*.

Efectul asemic. Tensiunea figurativ-abstract

„This is the asemic effect, suspending the observer in a productive tension” (Schwenger, 2019:10), scrie autorul în analiza lucrării *Graphic Object* (1967) a Mirei Schendel, care constă într-o sumă de litere dispersate pe suprafața hârtiei (fig. 2). Deși acestea sunt recognoscibile, refuză semantica. În acest sens poate fi propusă o înțelegere alternativă a termenului *figurativ* în raport cu scrierea, una care să desemneze literele sau semnele care aparțin unui sistem de scriere convențional, în aceeași manieră în care, pentru artele vizuale, figurativul desemnează o corespondență cu un obiect real. Căci, dacă iluzia relației semnificat-semnificant ar fi suprimată, iar cuvintele există exclusiv într-o relație de referențialitate reciprocă, așa cum susține Jacques

Derrida (1967), atunci cuvintele ca atare *devin* astfel de obiecte, iar caracterul figurativ pe care îl acomodează ar fi echivalentul unei auto-semnificare. Un astfel de punct de vedere ar însemna nu numai investirea cuvântului cu un alt statut ontic, ci și asimilarea componentei sale vizuale. Așadar, literele sau semnele existente într-o convenție – și, implicit, fiecare cuvânt – devin niște actori oarecare ai lumii, prezențe concrete, nu numai atunci când sunt materializate în scris, ci în aceeași manieră în care frumusețea, spre exemplu, există *în lume* ca sumă a manifestărilor sale concrete.

Limbii i s-a speculat un statut privilegiat – unul diferit de a *traduce,* pur și simplu, categorii ale experienței – în cazul poeziei. Murray Krieger (1992), vorbind despre maniera în care estetica de secol XVIII s-a concentrat pe stabilirea unei corelații rigide dintre artă și simțuri (anume, despre găsirea unui simț corespondent fiecărui tip de artă), analizează concepția filosofului Johann Gottfried von Herder conform căreia poezia depășește simțurile. Limba dobândește, astfel, o dublă natură, ca material sensibil și inteligibil deopotrivă. Respingând clasificarea poeziei ca artă temporală – în opoziție cu pictura ca artă spațială – de către Gotthold Ephraim Lesing, Herder susține că poezia, apelând atât la auz, cât și la suflet, transformă timpul în spațiu, deoarece iese din logica linearității vorbirii sau scrierii *obișnuite*, revelându-se *deodată.* Căci, crezând în cuvinte ca semne arbitrare, Herder declară că semnificațiile poeziei nu sunt conectate cu stimuli senzoriali, adresându-se, în termeni platonici, Lumii Inteligibile. Adresându-se imaginației, poezia transcende temporalitatea prin depășirea consecutivității secvenței verbale, se manifestă ca „instantaneitate" (Krieger, 1992:150). *„Language has a body and the body has a language"* (Benjamin, 1999:133): *corpul limbii* – prezența cuvintelor, a literelor și a semnelor în lume – poate fi considerat aspectul său figurativ. Așadar, ce anume constituie componenta sa abstractă?

Keith Moxey (2013) privește pictura *The Battle Between Carnival and Lent* (1559) a lui Pieter Bruegel cel Bătrân și, într-un proces intermitent (precum iepurele-rață din rândurile de mai sus), vede fie imaginea propriu-zisă, așa-zisul subiect al lucrării, fie o sumă de pete (*blots*) de culoare, organizate pe suprafața unei pânze. În acest joc al pendulării, Moxey sesizează că acest tip de a privi lucrarea o transformă, la limită, într-o pictură abstractă, deoarece îi permite materialității să se arate, eclipsând iluzia imaginii figurative reprezentate. *„The picture is composed of both language and presence"* (Moxey,

2013:83), scrie autorul, înțelegând prin *prezență* capacitatea imaginii de a-și depăși funcția de semnificare și, absorbind caracteristicile antropomorfe ale creatorilor săi, să *acționeze* (în sens fenomenologic, acel intraductibil *agency*). Imaginea, având posibilitatea de a se revela pe sine dincolo de semnificația sa convențională impusă – contextul istoric și cultural în care a fost creată – , își impune propria temporalitate sub forma unei vieți proprii. Elementele narative ale picturii par întretăiate de prezența imaginii în sine, în pura sa materialitate. Astfel, dubla natură a imaginii ar consta în existența sa ca obiect istoric și ca obiect *viu*, în sensul reactualizării interpretative continue care se datorează existenței sale în prezent.

Un alt caz edificator în ceea ce privește relația dintre figurativ și abstract îl reprezintă *Saisir*, una din cărțile ce conțin experimentările cu semne ale lui Henri Michaux (1979). Analizând tendințele contradictorii ale ilustrațiilor, Nina Parish introduce cadrul conceptual de „mimetic drive" (Parish, 2007:148), descriind încercarea lui Michaux de a reprezenta aspecte ale lumii înconjurătoare sub forma unui bestiar, printr-o serie de imagini abstracte, asemice (fig. 3). Dintre toate căutările lui Michaux în ceea ce privește semnele, această publicație este străbătută de tensiunea dintre refuzul figurativului și dorința de a *reda (to render)*, diferențiindu-se de celelalte prin acest aspect. Peter Schwenger investighează și el acest caz deosebit al creației lui Michaux. Pornind chiar de la titlul cărții, tradus în engleză ca *Grasp* de către Richiard Sieburth, Schwenger este de părere că „signs *are* graspings" (Schwenger, 2019:29), o dinamică a imaginii care îi alunecă artistului printre degete, mereu între figurativ și abstract. Acest interstițiu poate fi înțeles ca procesualitate permanentă, ca o imposibilitate a imaginii de *a se finisa* în ceva figurativ, în ceea ce aspiră să reprezinte.

Artistul Jaume Plensa (n. 1955, Barcelona) ne oferă o a treia perspectivă asupra tensiunii figurativ-abstract. Creația sa variată cuprinde sculptura, desenul, gravura, lucrări de for public, publicații, dar și colaborări cu opere și teatre (Plensa, 2022). Totuși, elementul grafic este chintesențial în producția sa artistică, iar desenele sale oferă o abordare inedită a scrierii asemice integrate în forme figurative. Lucrarea *Shadow (study) I* (mixed media pe hârtie) din anul 2009 (fig. 4) întruchipează o siluetă umană construită din literele amalgamate ale alfabetului latin, grec, arab, berber (*Tamaziɣt*), putând fi identificată chiar o ideogramă chinezească care

desemnează cuvântul *maimuță*. Aceste multiple identități culturale străbat trupul anonim, sugerând un soi de *Babel internalizat* al figurii umane alienate, care sfârșesc prin a-i anihila identitatea personală. Acest desen decurge din aceeași logică precum lucrarea Mirei Schendel față de care Schwenger a formulat conceptul de efect asemic. Dacă literele și semnele ar fi înlăturate, chiar și în forma asemică în care se regăsesc în această lucrare, silueta s-ar dezintegra.

Trupul a cărui carne este alfabetul: *language has a body and the body has a language*.

Tipuri de citire: straturile duble ale receptării, inadecvarea și anti-iconologia

Ce efect produce această manieră de a privi imaginea dacă nu unul asemic? *„The potential of meaning and unmeaning"* (Moxey, 2013:83) sau, mai bine: *„Qu'est-ce qu'une ressemblance sans dissemblance?"* (Michaux, 2004:939). Imaginea are capacitatea figurativă de a reda un subiect, dar și de a părea abstractă, depinzând în mod integral de tipul de *privire* care i se acordă. Limba se poate prezenta ca *figurativă* – existența ca atare a cuvintelor sale – și ca *abstractă*, atunci când, în locul citirii convenționale (echivalentă citirii unei imagini asemeni unei narațiuni), aceasta este tratată ca o sumă de linii, pete, însemnări. În ambele situații, potențialul vizual al limbii și, implicit, al scrierii, este fundamental. Căci vizualului i se speculează asocierea cu un tip alternativ de epistemologie, unul în care imaginea este citită în mod diferit față de text. Moxey (2013) vorbește despre o citire a imaginii care renunță la idealul translatării perfecte, exhaustive, într-un limbaj verbal convențional. Falia dintre scriere și imagine s-ar datora, astfel, nu unei superiorități a unui limbaj față de celălalt, ci față de tipul de înțelegere aplicat.

Filosoful Vilém Flusser trasează distincția dintre *„line thought"* și *„surface thought"* (Flusser, 2002:22). În timp ce prima se referă la citirea lineară asociată scrierii, cea de-a doua are o traiectorie zigzagată, imprevizibilă. Totuși, diferența nu constă doar între o linie dreaptă și una întretăiată; căci, spune Flusser (2002), în cazul imaginii, sinteza poate preceda analiza. Așadar, subiectul imaginii poate fi receptat integral și interpretat ulterior, în timp ce un text scris cere o urmărire consecventă și

completă a liniei sale pentru îndeplinirea *semnificării.* Într-o astfel de perspectivă, citirea haotică a imaginii îi permite privitorului o libertate considerabilă.

Peter Schwenger adoptă cadrul conceptual al *gândului de suprafață* („surface thought") în teoretizarea efectului asemic: atunci când linearitatea citirii este suspendată, însăși epistemologia se produce altfel decât linear (Schwenger, 2019). Acest tip diferit de cunoaștere nu este inferior celui tradițional – din contră, o linie care își asumă o traiectorie non-lineară este o alegorie a unei epistemologii bazate pe interconectare: linia care permite interdisciplinaritatea. Flusser distinge în cadrul unui astfel de tip de cunoaștere două ipostaze: *„imaginal thought*", exprimarea unui concept prin imagine, și *„conceptual thought"* (Flusser, 2002:40), traducerea imaginii printr-un concept. În aceeași linie de gândire, Murray Krieger *celebrează* faptul că textul produce noi imagini în mintea cititorului în cadrul demersului său descriptiv (Moxey, 2013).

Dincolo de variile poziții existente asupra ekphrasticii, cert este faptul că imaginea presupune un alt tip de receptare decât textul; că dorința de a *îmblânzi* imaginea sub forma unei linearități atestă faptul că citirea acesteia are loc într-o formă diferită. După cum am văzut, nu linia în sine este problema, ci *unidirecționalitatea* sa. Prin simpla dislocare a acestei forme – linia dreaptă internalizată ca marcă a textualității –, produsul vizual cu care ne confruntăm apare mai degrabă ca imagine. În cazul dispunerii circulare a limbajului, spre exemplu, deși există o direcție de citire, este facilitată o mai mare libertate a privirii, constând în traiectorii zigzagate caracteristice citirii imaginii (fig. 5). Chiar dacă linearitatea este standardul alegoric al unor domenii precum epistemologia sau istoria, alegoriile bazate pe o formă circulară sunt la fel de pervazive în imaginarul universal, având ca teme predominante perfecțiunea, unitatea, ciclicitatea și dinamica, infinitatea și perpetuitatea (Lima, 2017). Receptarea lor înregistrează, întâi de toate, componenta vizuală, care facilitează descifrarea ulterioară a informației redate, în maniera descrisă de Vilém Flusser.

Totuși, citirea și percepția unei asemenea dispuneri nu pot coexista, ci presupun o alternare între două tipuri de citire, precum în cazul dialecticii figurativ-abstract. Acesta e un alt fel în care poate fi înțeles efectul asemic. Definit de Schwenger ca un moment de suspendare înăuntrul interpretării,

indiferent dacă imposibilitatea de a citi (anume, de a descifra un text în sens convențional) este doar o stare temporară, este vorba, în orice caz, un moment *asemic.*

Dacă acest fenomen are loc atunci când textul este dispus astfel, fiind mai ușor de identificat datorită formei circulare receptate ca imagine, înseamnă că receptarea formei are loc și în cazul unor texte dispuse convențial, dar, din pricina obișnuinței, acest fenomen nu este sesizat. Putem, spre exemplu, recunoaște (sau specula) tipologia unui text pe baza așezării sale în pagină. Așadar, acest fenomen are loc și dacă alternăm între aceste tipuri de citire *în mod voit* în cazul unui text linear. Pentru conceptualizarea acestui tip de alternanță a citirii, această lucrare propune ideea de *straturi duble ale receptării*. În estetică, problema percepției și problema receptării sunt fundamentale, iar lucrarea de față nu își propune să aprofundeze aceste aspecte. În schimb, ideea unei duble receptări survine pe baza unei observații asupra limbii române.

Într-o astfel de logică se înscrie orice demers de chestionare a limbii și a etimologiei, un exemplu elocvent în acest sens fiind lucrarea *Cuvânt împreună despre rostirea românească* (1987) a lui Constantin Noica. Limba română reține niște termeni care, deși par să se afle într-o relație de sinonimie, sugerează diferențe calitative ale experienței receptării prin intermediul unui simț specific. Distincția dintre *a vedea* și *a privi* sau dintre *a auzi* și *a asculta* pot fi conceptualizate ca reprezentând un strat de suprafață (observarea) și unul de profunzime (descifrarea). În termenii relației figurativ-abstract, pe baza exemplului dat de Keith Moxey în privința lucrării lui Bruegel, prima s-ar traduce ca receptare a imaginii, iar a doua, ca receptare a elementelor constitutive (tușă, pată de culoare etc.) sau a proprietăților materiale. În cazul scrierii, în schimb, stratul de suprafață se referă la potențialul vizual al acestuia – tratarea acestuia drept imagine – în timp ce stratul de profunzime se referă la citirea sa propriu-zisă. Citirea unui limbaj drept o imagine este, în fapt, receptarea *pojghiței sale vizuale*. Un astfel de demers este în răspăr cu estetica de secol XVIII care, după cum am menționat, își dorea întocmai o concordanță desăvârșită între un simț specific și un tip de artă care îi corespunde, precum în lucrarea *Lettre sur les sourds et muets a l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751) a lui Denis Diderot. Însă ce s-ar întâmpla într-o concepție opusă, una care invită

experiența sinestezică și recontextualizarea limbajelor – pe scurt, în cazul unei *inadecvări*?

Nu numai că s-a întâmplat deja, ci este fundamentală pentru anumite practici artistice ale modernismului, ale postmodernismului și ale interdisciplinarității în genere. Pentru a oferi doar câteva exemple, inadecvarea ca decontextualizare și recontextualizare se regăsește în poeziile decupate ale dadaismului, în *Merz*, în diferitele tipuri de poezie vizuală și experimentală, în încorporarea materialelor ignobile în artă (arta informală, Arte Povera etc.), în întreaga sferă definită de Rosalind Krauss ca *expanded field of sculpture,* în acționism sau în arta conceptualistă – iar exemplele pot continua. Este vorba, în fapt, de toate produsele artistice *hibride*, de graniță, rezultat al fuzionării mediilor și limbajelor, creații a căror mobilitate între domenii produce analize și interpretări lacunare, reducționiste dacă acestea sunt realizate prin prisma unui singur domeniu. Din acest punct de vedere, însăși interdisciplinaritatea și transdisciplinaritatea au la bază o inadecvare esențială, la fel și creativitatea. Când Ernst H. Gombrich a privit stilul prin intermediul psihologiei, aceea a fost o inadecvare. Când scrisul s-a dezbrăcat de haina limbii și a devenit asemic, dezvăluindu-și potențialul vizual, aceea a fost o inadecvare.

Exemplele enumerate mai sus sunt creații care *ni se prezintă* astfel – însă ele au fost posibile fiindcă, la origini, autorii lor *au privit ceva ca pe altceva*, în cea mai simplistă și colocvială exprimare. Dacă, pe lângă identificarea ei, însuși privitorul *ar aplica* acest cadru al inadecvării în procesul receptării și interpretării? Căci, în fond, adesea tratăm lucrurile ca pe ceva ce nu sunt. Spre exemplu, atunci când un privitor creează conexiuni și asocieri *invalide* din punct de vedere al contextului real al unei lucrări – desigur, nu cu statut de adevăr, ci sub forma acelui intraductibil *brainstorming* –, privitorul respectiv produce o inadecvare. Însă aceasta nu este în mod necesar nulă din punct de vedere epistemic și interpretativ. Valoarea acestora poate consta în însăși tatonările, experimentele din cadrul unei gândiri asociative sau sinestezice care pot media înțelegerea. În același sens, privitorul care, într-un proces care amintește de acel *grasp* al semnelor lui Henri Michaux, caută să smulgă o semnificație dintr-o imagine abstractă, un contur al unui element figurativ, a devenit figura absolută a *necunoscătorului.* Interpretările *non-specialistului* sunt, de asemenea,

repudiate în mod mecanic ca fiind invalide. Totuși, tocmai stratificarea interpretărilor care devin posibile în timp investesc lucrarea de artă cu o istorie proprie, cu acea *prezență* conceptualizată de Keith Moxey (2013).

Unei astfel de abordări i s-ar putea imputa încurajarea inexactităților și a greșelilor. Însă aplicarea inadecvării în interpretarea operei de artă este gândită ca *etapă*, și nu ca formă finală a analizei sale. Miza sa nu este obținerea unor adevăruri propriu-zise – căci acesta este rolul iconologiei. Din contră, metoda propusă are la bază o *anti-iconologie* provizorie care se va decanta în rezultatul final. Această anti-iconologie poate contracara *orbirile* datorate, paradoxal, de specializare, acele automatisme asociative bazate pe clasificările și cadrele analitice specifice domeniului. Restul lucrurilor, *restul* inaccesibil paradigmei originale, poate fi pătruns. Totodată, integrarea inadecvării în procesul interpretativ poate dilua iluzia explicării exhaustive a unei lucrări prin-un cadru teleologic, căci, după cum subliniază Michael Baxandall, reconstituirea perfectă a intenționalității artistului și tratarea obiectului de artă ca pe un produs pe deplin *proiectat*, permeat de un determinism impenetrabil – toate acestea sunt, în mare parte, iluzii. *„We address a thing to which the maker's intention was attached, not a documentary by-product of activity"* (Baxandall, 1985:14).

Am stabilit faptul că aplicarea unui tip de citire de suprafață care se concentrează pe *pojghița vizuală* a unor limbaje convenționale scrise produce un efect asemic provizoriu. Însă efectul asemic se mai manifestă într-un context incontrolabil, atunci când nici limbajul nu este asemic, nici privitorul nu se concentrează pe desemantizarea acestuia în vederea dezvelirii unor calități estetice, ci atunci când, în cel mai rudimentar sens, privitorul nu știe să citească limbajul respectiv. Este vorba, așadar, de situații precum analfabetismul, de necunoașterea efectivă a unor alfabete, simboluri, sisteme de notare sau chiar de asemie în sensul medical al cuvântului. Procesul de inadecvare este, în acest caz, incontrolabil – componenta vizuală a acestora și procesul de speculație sunt automate, fiindcă nu există alternativa citirii în profunzime, adică a descifrării. Totuși, și în acest caz, ilizibilitatea poate fi pusă în valoare din aceleași considerente precum în cazul efectului asemic *voluntar*: observarea unor aspecte și trasarea unor constelații de asocieri care sunt invizibile pentru ochiul familiar.

Diferența dintre efectul asemic voluntar, respectiv involuntar, și scrierea asemică propriu-zisă constă în așa-zisa *direcție a asemiei.* În cazul primelor două procese, asemia vine *dinspre* privitor și este aplicată obiectului, fără a atinge în mod direct artistul. Pe de altă parte, în cazul scrierii asemice, aceasta este transmisă, prin intermediul obiectului de artă, de artist către privitor. Acest aspect ar putea constitui un studiu separat asupra unei problematici ce ține de dimensiunea auctorială sau de idei precum cele formulate de Keith Moxey în legătură cu prezența și atributul de *agency* al operei de artă care își depășește statul de obiect. Ea dislocă, astfel, dihotomia subiect-obiect (dintre privitorul activ și lucrarea de artă pasivă, inertă din punct de vedere fenomenologic), și devine *„an encultured being”* (Gell, 1998:153), dobândind calități antropomorfe.

Nu în ultimul rând, cel de-al treilea tip de efect asemic pe care această lucrarea îl propune este cel rezultat din *fragmentare*. Termenul *fragmentologie* definește domeniul studierii fragmentelor rămase în urma unor manuscrise (cu precădere cele medievale și renascentiste). Disciplina a luat naștere în anul 2014 în urma proiectului *Fragmentarium* al lui Cristoph Flüeler, care consta în consolidarea unui spațiu online dedicat studierii și arhivării fragmentelor de manuscrise medievale (Duba și Flüeler, 2018). Preluarea termenului în cadrul acestei cercetări propune adaptarea acestei metodologii în cadrul general al studiilor vizuale. Să ne amintim de îngerii care privesc *Madonna Sixtină* (1512-1513) a lui Raphael, care sunt deseori decupați la propriu și tratați ca o operă individuală. În mod similar, datorită internetului și tehnologiei, lucrările de artă pot fi mărite la o scală inaccesibilă ochiului uman neasistat de tehnologie, dezvăluind acele *pete* văzute de Moxey – detalii ale materialității – în maniere inedite (fig. 6). Acest tip de efect asemic prin fragmentare poate fi aplicat atât lucrărilor figurative, cât și celor abstracte, în același spirit al decontextualizării precum în cazurile precedente. Analiza unei părți specifice dintr-o lucrare poate constitui un interesant exercițiu iconologic prin procesul de *re-* și *de-semantizare*. Un astfel de decupaj ar constitui o *analiză înstrăinată* care, asemeni celorlalte specii ale inadecvării, valorifică inaccesibilul, gândirea asociativă și inefabila capacitate a imaginii de a nu se lăsa nicicând fixată, prinsă. Aceasta este doar una din deschiderile pe care o astfel de definire a efectului asemic o poate oferi.

Această lucrare propune, așadar, trei tipuri de efect asemic: voluntar (realizat prin metoda inadecvării, adresând pojghița vizuală a unui limbaj, în vederea realizării unei anti-iconologii provizorii), involuntar (rezultat din necunoașterea unui limbaj existent de către privitor, de incapacitatea de a-l citi) și prin fragmentare (decuparea și decontextualizarea, analiza înstrăinată). Toate acestea sugerează tipuri alternative de cunoaștere și citire, o epistemologie a dislocării, a ocolului, a tatonării care ar putea facilita regândirea unor aspecte ale esteticii contemporane, îmbogățirea studiului iconologic propriu-zis, crearea unor rețele inedite înăuntrul istoriei artei și, desigur, integrarea acestora în abordări interdisciplinare, după cum se va vedea în următoarele rânduri.

Efectul asemic în abordarea interdisciplinară

În final, acest articol își propune o concentrată și introductivă aplicare a efectului asemic în abordarea interdisciplinară, una care să trezească interesul unor cercetări aprofundate și, de ce nu, a unei noi ramuri teoretice. Disciplina care va servi acestei scurte incursiuni este muzica.

Componenta gestuală a scrierii asemice este strâns legată de ritm. Ritmul a fost, pentru Henri Michaux, principiul structurant al multor lucrări (Parish, 2007), iar pentru Roland Barthes, acesta semnifica o componentă efectivă a stilului de a scrie (Schwenger, 2019). Pascal Quignard (2016) vorbește despre ritm ca punct nodal al artelor și, mai presus, al întâlnirii dintre trup și artă, o *poliritmie* care străbate experiența umană. Michaux, nemulțumit de cuvinte, a căutat o expresie asemică, grafică, a cărei sintaxă consta în ritmul înregistrat de mișcările mâinii pe hârtie, de acele *însemnări*. Analizat de Peter Schwenger (2019), acest limbaj, în calitatea sa de *mișcare-imagine*, a fost asemuit cu dansul, iar dansul a fost declarat asemic. La rândul lor, semnele în cauză au fost transformate într-un balet de către coregrafa Marie Chouinard. Pe acest fond, conceptul de *poliritmie* poate explica, în sensul desemnat de către Quinard, liantul dintre corporalitate, sunet și limbă. Un „sens eschatologic al ritmului" (Tartler, 1984:175) străbate toate aceste creații.

O astfel de intersecție dintre imagine și muzică poate fi spectaculoasă; o astfel de abordare ar pune problema unui domeniu specific în cadrul

studiilor vizuale, în maniera în care ekphrastica studiază relația dintre imagine și text. În ultimii ani s-a consolidat o sferă a studiilor audiovizuale (Shephard și Leonard, 2014) – căci, cu toate că prezentul este proclamat ca *eră a imaginii*, el se prezintă mai degrabă ca o eră a unui *metis* audio-vizual, partea auditivă integrând componenta textuală, lingvistică, cu precădere în cazul conținutului creat pe Social Media. Din fericire pentru autorul lucrării de față, studiile audiovizuale sunt și ele abia la începuturi. Prin intermediul efectului asemic și al altor cadre conceptuale și metodologii care navighează interdisciplinaritatea, o astfel de direcție de cercetare ar putea include în demersul său și relația cu scrierea și textul, reușind astfel să trateze aspecte ale unei triade fundamentale: literatură, muzică și arte vizuale.

Înăuntrul sferei umaniste, interferențele dintre domenii constituie un potențial interdisciplinar ale cărui limite sunt dificil de speculat. Problema semnificației – în termenii tradiționali ai lingvisticii – a fost tratată, spre exemplu, în raport cu muzica atonală (în termeni colocviali, *disonantă*), percepută ca lipsită de sens (asemică, așadar) față de muzica tonală (Kivy, 2007). Neuma, datând de la sfârșitul secolului VIII, fiind elementul principal al celui mai vechi sistem de notație din muzica gregoriană, are la bază semnele de punctuație, care au rolul de a indica în mod ambiguu fluctuația melodică (Ban, 2022). Artista Cecil Touchon vorbește, în descrierea procesului său artistic, despre *„the musicality of how the eye sees things”* (Touchon, 2017), referindu-se la o stare meditativă indusă de opera de artă ce se aseamănă cu cea indusă de ascultarea muzicii. Conexiunile de acest gen sunt nenumărate.

Un astfel de domeniu se bifurcă în cel puțin două mari direcții: relația dintre imagine și muzică, respectiv studiul iconografic al manuscriselor muzicale și al partiturilor în general. Acesta din urmă reprezintă o specie de imagine care a fost, după toate aparențele, tratată doar în cadrul scrierii asemice, în calitatea sa de sistem de notație lizibil care poate deveni o referință pentru lucrările asemice. Ce ar însemna, așadar, abordarea unei partituri muzicale prin lentila unei opere de artă vizuale, și nu a unei simple notații secundare față de interpretarea propriu-zisă a muzicii? Ar avea loc, desigur, un efect asemic, acesta putându-se manifesta atât în forma voluntară (fig. 25), pentru un cunoscător al notației muzicale, cât și în forma involuntară, pentru un privitor care nu o poate citi, chiar dacă o recunoaște

ca fiind notație muzicală. Totuși, o specie aparte de partituri pare să se înscrie în logica scrierii asemice propriu-zise.

În timp ce artiști precum Paul Klee sau Wassily Kandinsky au integrat în lucrările lor prezența muzicii în varii metode, Luigi Guarnieri (n. 1954, Florența) realizează opusul. Modelat de figuri reprezentative ale muzicii moderne – Richard Wagner, Béla Bartók, Igor Stravinski –, dar și un practicant al desenului și al picturii încă din copilărie, admirator al artiștilor moderniști (Guarnieri, 2022), compozitorul produce un tip de manuscrise muzicale care nu pot fi descrise decât drept asemice: partituri grafice. O lucrare de clarinet, spre exemplu, este dispusă pe nouă portative convenționale, însă acestea, departe de a fi scheletul unei notații muzicale tradiționale, sunt străbătute de linii, forme geometrice, spații colorate, câteva elemente tradiționale fiind vag identificabile în această țesătură abstractă (fig. 7).

Precum scrierea asemică a cărei referințe constau în alfabet, limbă și text, partitura grafică produce asemie înăuntrul propriului limbaj: partiturile sunt asemice chiar și pentru cunoscătorii notațiilor muzicale. Este semnificativ de menționat faptul că aceste partituri sunt realmente destinate interpretării, și nu simple experimente vizuale – căci referințele la notația muzicală, în special portrativele, sunt adesea încorporate și de scriitorii asemici. Acesta este un motiv în plus pentru care variatele abordări stilistice ale compozitorilor sunt deosebite.

Un precursor al partiturii grafice este, desigur, John Cage (1912-1992) (fig. 29), însă compozițiile sale propriu-zise (interpretate) pot fi, la rândul lor, citite într-o cheie asemică. Lucrarea *4'33"* (1952) este, probabil, apogeul muzicii asemice, constând într-o tăcere completă timp de 4 minute și 33 de secunde, timp în care sunetele sălii în care piesa este interpretată devin, de fapt, produsul sonor. Acesta este un exemplu radical, deoarece implică o suspendare integrală a semnificării, în aceeași manieră în care Roland Barthes considera tăcerea ca semnificare îndeplinită, iar Massimo Polello credea în puterea protectoare a *nimicului* în accepțiunea filosofiei orientale. Totuși, o definire exactă a ce ar putea însemna asemia în cadrul muzicii rămâne o problemă de cercetare deschisă. La limită, orice tensiune interpretativă produce un efect asemic.

Miza acestor exemple a fost, în cel mai pur sens, de a trezi un apetit pentru potențialul interdisciplinar pe care conceptele de scriere asemică, respectiv de efect asemic îl valorifică. Producțiile artistice *de graniță* cer metodologii rezultate din sinteze, constelări și, mai presus de orice, disponibilitatea cercetătorului de a-și suspenda impulsul inițial de compartimentare, permițând acestor creații artistice să se prezinte în deplinătatea ecclectismului lor.

„I was reaching the musical, the real *Stilleben*" (Michaux, 1994).

Concluzie

Această lucrare prezintă doar preliminariile unei cercetări asupra scrierii asemice, a contribuțiilor pe care teoretizarea acesteia le poate aduce atât în domeniul studiilor vizuale, al esteticii, precum și în numeroase abordări interdisciplinare. Iconografia și iconologia, lingvistica, filosofia, teoria literaturii, multiple ramuri ale muzicologiei (istoria muzicii, estetica muzicală, semiotica și semiografia muzicală) și multe alte arii asemănătoare au potențialul de a asimila studiile realizate în această direcție. În plus, în cazul – speculat de figuri precum Peter Schwenger sau Vilém Flusser – în care însăși scrierea de mână s-ar apropia de dobândirea unui statut de specie pe cale de dispariție din pricina tehnologiei și a standardizării exprimării în scris în cadrul social media, valoarea de patrimoniu imaterial a unor scrieri de mână devine evidentă, iar scrierea asemică poate deveni o practică ce încurajează conservarea acesteia.

Miza fundamentală a acestei cercetări constă în trasarea unor delimitări conceptuale care să faciliteze abordarea temei scrierii asemice în viitoare lucrări, cu atât mai mult cu cât în România aceasta pare să nu fi fost discutată.

Un pilon fundamental al acestui subiect constă în asumarea unui spațiu *hibrid* care potențează resursele persoanelor cu formări multiple, persoanele a căror practică (artistică sau de cercetare) suferă scindări în contextele în care nevoia de compartimentare o găsește incomodă. De la Paul Klee, Henri Michaux sau Roland Barthes și până la Ștefan Luchian, după cum s-a văzut, artiștii sunt, de asemenea, muzicieni sau admiratori ai muzicii,

acest lucru materializându-se în viața sau opera lor în varii maniere. Fiind majoritar neglijate, aceste aspecte ar dispune de o binemeritată includere în discursurile de specialitate.

Aspectul *trans-* și *intercultural* – încorporarea unei cantități substanțiale de studii de specialitate din afara spațiului occidental – va fi vitală pentru cartografierea cât mai amplă a subiectului și pentru implicarea vocilor unor culturi în care tradiția caligrafiei, spre exemplu, este esențială.

Nu în ultimul rând, caracterul transformativ bidirecțional al unor metode precum inadecvarea, anti-iconologia și distincția dintre straturile duble ale receptării, așa cum au fost propuse în cadrul acestei lucrări, fac posibilă constituirea unui nou mod de funcționare a obiectelor contemplate, unul care să permită revelarea unor conținuturi conceptuale și estetice inaccesibile altfel, precum și declanșarea unor noi ipostaze perceptuale în privitor, promițând noi specii de experiență estetică. *„As soon as we start tracing, only the trace guides us, what we call in its sophisticated form, the thread of writing”* (Tisseron, 1994:37).

Bibliografie

Ban, Bianca J. 2022. *Aspecte ale Notației în Muzica Gregoriană*, ms.

Barthes, Roland. 1989. *The Rustle of Language*. Berkeley și Los Angeles: University of California Press.

Baxandall, Michael. 1985. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven și Londra: Yale University Press.

Benjamin, Walter. 1999. *Selected Writings, Volume 2: Part 1*. Cambridge: Harvard University Press.

Bök, Christian. 2006. „Aleatory Writing: Notes Towards a Poetics of Chance.”, *Public: Errata*. 33:25-33.

Derrida, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.

Derrida, Jacques. 1981. *Dissemination.* Londra: The Athlone Press.

Duba, William și Flüeler, Christoph. 2018. „Fragments and Fragmentology. Editorial.” *Fragmentology.* 1:1-5.

Flusser, Vilém. 2002. *Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gell, Alfred. 1998. *Art an Agency*. Oxford: Oxford University Press.

Gombrich, Ernst H. 1973. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Londra: Phaidon Press.

Kivy, Peter. 2007. *Music, Language, and Cognition.* Oxford: Oxford University Press.

Krieger, Murray. 1992. *Ekphrasis: The Illusions of the Natural Sign*. Baltimore și Londra: The Johns Hopkins University Press.

Lima, Manuel. 2017. *The Book of Circles: Visualizing Spheres of Knowledge.* New York: Princeton Architectural Press.

Michaux, Henri. 1994. *Darkness Moves: An Henri Michaux Anthology, 1927-1984*. Berkeley: University of California Press.

Michaux, Henri. 2004. *Oeuvres complètes III.* Paris: Gallimard.

Moxey, Keith. 2013. *Visual Time: The Image in History*. Durham și Londra: Duke University Press.

Parish, Nina. 2007. *Henri Michaux: Experimentation with signs.* Amsterdam și New York: Rodopi.

Quignard, Pascal. 2016. *The Hatred of Music*, New Haven și Londra: Yale University Press.

Schwenger, Peter. 2019. *Asemic: The Art of Writing.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Shephard, Tim și Leonard, Anne (coord.). 2014. *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*, New York și Londra: Routledge.

Tartler, Grete. 1984. *Melopoetica*. București: Editura Eminescu.

Tisseron, Serge. 1994. „All Writing is Drawing: The Spatial Development of the Manuscript." *Yale French Studies*. 84:29-42.

Webografie

Giovenale, Marco și Leftwich, Jim. 2015. „Asemic-Pansemic [M.G.] +plus+ Why we continue using the term asemic writing, even though there is no such thing [J.L.]." *Post Script.* Accesat la data de 25.06.2022 (https://scriptjr.nl/asemic-pansemic-m-g-plus-why-we-continue-using-the-term-asemic-writing-even-though-there-is-no-such-thing-j-l/3308#.YrNgDHZBy3A).

Jaume Plensa. 2022. „Short Biography." Accesat la data de 30.06.2022 (https://jaumeplensa.com/biography/short-biography).

Leftwich, Jim. 2016. „Asemic Writing: Recent History And Ongoing Research." *Internet Archive.* Accesat la data de 25.06.2022 (https://archive.org/details/AsemicWritingRecentHistoryAndOngoingResearch).

Luigi Guarnieri. 2022. „Biografia”. Accesat la data de 30.06.2022 (http://www.luigiguarnieri.org/biografia.htm).

Noor-un-nisa, Touchon. 2017. „Musicality of the Eye – Cecil Touchon.” Accesat la data de 30.06.2022. (https://vimeo.com/188420077?embedded=true&source=video_title&owner=42335243).

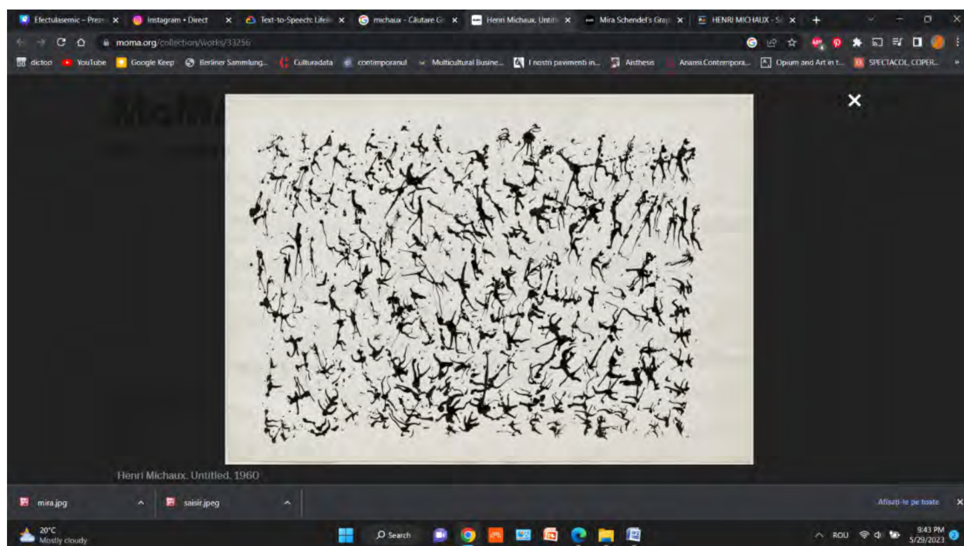


Fig. 1. Henri Michaux, *Untitled*, 1960 (sursă: https://www.moma.org/)



Fig. 2. Mira Schendel, *Untitled,* seria *Graphic objects*, 1967
(sursă: https://post.moma.org/)



saisir
voulant saisir, saisir m'accapara

je n'étais plus que ça, je l'étais trop
l'esprit saisi, l'être saisi

agrippé, envahi

saisir et que ce soit saisissant
avec le style même du « saisir »,



(st.) **Fig. 3.** Henri Michaux, pagină din volumul *Saisir*, 1979, ed. Fata Morgana (sursă: https://www.plazzart.com/fr_FR)
(dr.) **Fig. 4.** Jaume Plensa, *Shadow (study) I,* 2009, mixed media pe hârtie, 158 x 112 cm (sursă: https://jaumeplensa.com/)

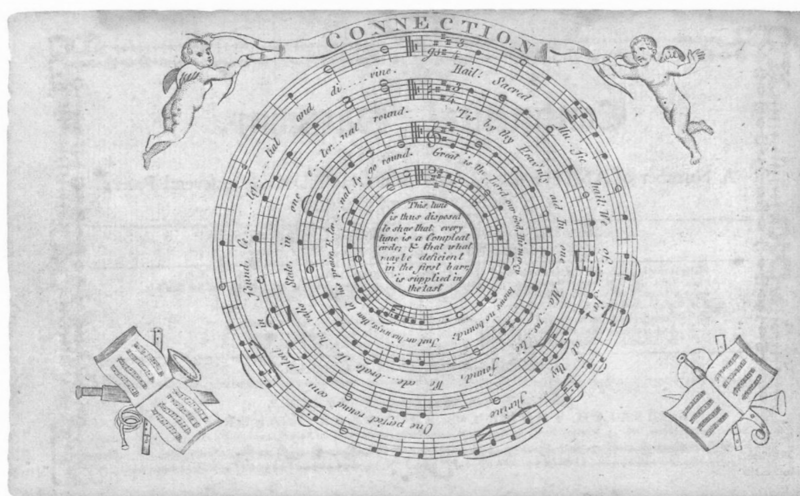


Fig. 5. William Billings, partitură pentru Connection, 1778
(sursă: http://www.amaranthpublishing.com/)

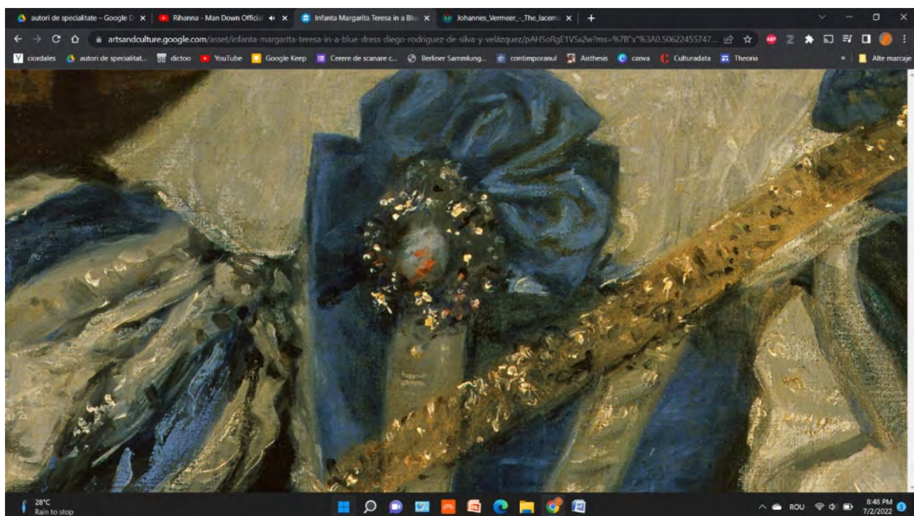


Fig. 6. Diego Velázquez, *Infanta Margarita Teresa in a Blue Dress*, 1659, u lei pe pânză, 1070 x 1270 cm, detaliu (sursă: https://artsandculture.google.com/)



Fig. 7. Luigi Guarnieri, *Proteus*, 1979, partitură grafică pentru clarinet (sursă: http://www.luigiguarnieri.org/)

Istorisiri ale textilelor tradiționale din zone est-europene. O analiză din perspectiva contribuției feminine

Larisa Oana Petcuț*

Abstract. This paper seeks to explore traditional textile references and techniques from Romania and Eastern-Europe, which have received too little artistic and academic attention in recent history. One first step I took was collecting these kinds of textile resources from the few areas around Eastern Europe that still keep this tradition alive. The most remarkable locations were: Pirot (Serbia), Chiprovtsi (Bulgaria), Șicula (Arad, România). The information presented by Magdalena Buchczyk in her article „To Wave or Not to Wave: Vernacular Textiles and Historical Change in Romania" for which she made a documentary visit to Viștea, Brașov county and which was an important starting point for this research. Inspired by Buchczyk, this article reveals and analyses the changes that have taken place throughout the recent history of Eastern European textile heritage, as seen through the eyes of the women whose hands created it. Although separated by geopolitical borders, the lives of these female weavers intertwine through a series of socio-economic similarities. Their life stories sum up and reflect that which occurred in society during their lifetime, as they were born and lived in post-war, socialist Eastern Europe. Thanks to their close connection with the textiles of those times, I will try to identify, through their stories, the reasons behind the current vulnerability of traditional eastern-european textiles. Although domestic textile techniques have been transmitted uninterruptedly for generations, we observe how these identity markers are currently in a slow process of fading.

Keywords: *Eastern European, female perspective, interconnections, traditional textile resources, vulnerability.*

* Doctorandă, Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca.

Introducere

Acest articol abordează problematica resurselor textile tradiționale specifice estului european, cu un accent pus pe situația din România. Utilizate predominant în industria casnică, aceste cunoștințe au fost transmise neîntrerupt timp de generații, pe linie feminină. În prezent suntem martorii dispariției lor treptate, observând în același timp o prezență scăzută a acestora pe scena artei recente. Prin acest articol caut să ridic o serie de întrebări într-o încercare de a identifica posibile cauze pentru situația actuală a acestor resurse textile. Ce rol jucau aceste tehnici textile în viața profesională, dar și personală a femeilor țesătoare? Cum erau acestea percepute de către respectivele femei? Se poate observa vreun tipar al istorisirilor textilelor tradiționale în țări vecine Est-europene? Dacă da, ce rol a jucat societatea și schimbările societale în traiectoria urmată de aceste resurse în ultimele decenii?

Pentru o înțelegere mai amănunțită, primul pas a constat în colectarea de informații ce țin de tehnologia textilă tradițională și la care încă se poate avea acces. Documentația din cartea „Textile Tradiționale din Transilvania - Tehnologie și Estetică" scrisă de Florica Zaharia a constituit un prim punct de plecare. Următorul pas a fost identificarea de zone Est-europene în care încă se practică aceste tehnici. Astfel, în luna martie a anului 2023, m-am deplasat în diverse vizite de cercetare, realizând totodată interviuri cu femei țesătoare. O mare parte a articolului este bazat pe informațiile acumulate de-a lungul acestor vizite, printre opriri numărându-se: Muzeul Etnografic din Belgrad, Muzeul de Artă Aplicată Belgrad, Muzeul Ponišavlje din Pirot, Casa *Torlacite* din Ciprovți, Muzeului de Istorie Ciprovți, Muzeul Etnografic Dud și gospodăria țesătoarei Maria Bun, Șicula.

Ideea abordării acestei problematici a unui anumit statut inferior al artelor textile cu caracter tradițional mi-a fost inspirată de articolul „The Politics of Textiles in the Romanian Contemporary Art Scene" scris de Maria-Alina Asavei. O mai mare influență a jucat-o însă articolul Magdalenei Buchczyk „To Wave or Not to Wave: Vernacular Textiles and Historical Change in Romania". Pornind de la articolul lui Buchczyk, ce se axează pe Viștea, Brașov, articolul de față continuă cu exemple din alte localități din estul Europei, trăgând paralele și identificând similarități. În același timp, abordarea antropologică a lui Buchczyk a influențat și modul propriu de

cercetare. Astfel, în acest articol am încercat să nu mă rezum doar la partea de materialitate și tehnică a acestor resurse textile, ci am încercat să analizez și să intervievez ținând cont și de factori socio-culturali.

Contextul din România

În zonele Est-europene cercetate, femeii i-au fost atribuite de-a lungul vieții îndatoriri casnice ce țineau de maternitate și grijă pentru gospodărie. Printre aceste îndatoriri se număra și țesutul, care reprezenta principala activitate casnică a femeilor pe perioada rece a lunilor de iarnă. Fără posibilitate de a se ocupa de responsabilități agrare datorită vremii, acestea țeseau obiecte de uz zilnic (îmbrăcăminte, saci pentru depozitarea și transportul alimentelor agricole, prosoape, pături, așternuturi) și textile decorative (păretare, ștergare) (Buchczyk 2014:331). În ceea ce privește decorul interior al caselor tradiționale, aceste erau umplute cu ștergare brodate manual amplasate pe pereți, covoare chilim așezate pe podea sau țesături în carouri ce acopereau paturile sau mesele (Asavei 2019:248).

> „Abilitățile de țesere au fost o parte cheie a vieții de zi cu zi, transmise și circulate printre femei și creând un sentiment de identitate locală și cunoaștere individuală prin valorile comune ale producției textile” (Buchczyk 2014:330).

Tehnicile specifice artelor textile au fost transmise prin viu grai din generație în generație într-un mediu casnic, această responsabilitate revenindu-le femeilor. Femeile mai în vârstă transmiteau noii generații aceste cunoștințe legate de tehnici de preparare ale firelor de cânepă, in și lână, cât și de toarcere și țesere. Se aștepta ca majoritatea femeilor tinere să se fi familiarizat cu întregul ciclu de prelucrare a textilelor până la sfârșitul perioadei de școlarizare (în preadolescență), ba chiar mai mult, acestea erau uneori nevoite să lipsească de la ore pentru a ajuta în cadrul gospodăriei cu aceste cunoștințe noi acumulate (Buchczyk 2014:333). Mama Tave, o țesătoare din Viștea declară către Buchczyk (2014:333) că, „la vârsta de unsprezece ani, am părăsit școala pentru a face asta.”

Viața acestor femei țesătoare a fost puternic înrădăcinată în cultura și valorile rurale, iar la rândul lor procedeele textile au fost marcate de o legătură profundă cu viața satului și ciclurile anului. Specialista în textile a

Muzeului Metropolitan de Artă din New York, Florica Zaharia amintește că: „Lâna și fibrele de cânepă se produceau acasă, începând cu creșterea animalelor și cultivarea plantelor, urmată de extragerea fibrelor și toarcere."(Asavei 2019:248).

Lâna constituia fibra animală de bază în producerea de bunuri textile casnice.

> „Succesiunea etapelor tehnologice s-a produs anual într-un ritm înscris ciclului naturii, începând primăvara cu tunderea lânii, continuând cu spălarea ei în perioada călduroasă a verii, pieptanarea, cardarea și toarcerea în timpul toamnei și țeserea în perioada târzie a toamnei și a iernii." (Zaharia 2008:32).

Printre cele mai întâlnite plante utilizate în producerea de materiale textile tradiționale românești se numără inul și cânepa. Ambele au procese de cultivare și prelucrare foarte similare. Plantarea lor pe câmpuri se făcea primăvara, în luna aprilie. Ajunse la maturitate acestea se recoltau prin smulgerea cu tot cu rădăcini și gruparea în mănunchiuri. Următoarele etape tehnologice de extragere a fibrei includeau: uscarea plantelor, topirea, uscarea după topire, separarea fibrelor de partea lemnoasă, pieptanarea și toarcerea (Zaharia 2008:137). Procesul de toarcere era mai dificil comparativ cu cel al lânii, grație asprimii și grosimii firelor, durând uneori aproape toată iarna (Zaharia 2008:116). Fiind în mod natural aspre și având o culoare bej-gri, aceste fibre de in și cânepă erau supuse unor procese de înmuiere și albire pentru a atinge ceea ce în cultura tradițională românească reprezenta idealul estetic al produsului textil finit: moliciune pentru textura și alb pur pentru culoare. Astfel materialele se tratau cu un anumit tip de cenușă și se expuneau repetat la soare (Zaharia 2008:121).

Torsul făcea și el parte din atribuțiile femeii, fiind practicat de fetele tinere și de femeile vârstnice. S-a practicat intens pana la jumătatea sec al xx-lea, pană cand a fost înlocuit cu toarcerea mecanică. Torsul manual este „procesul prin care fibrele distribuite pe lungimea lor se trag continuu dintr-un mănunchi, suprapuse parțial sau total și se răsucesc pentru a forma firul."(Zaharia 2008:42). Torsul începea încă din timpul toamnei, și se realiza în cadrul șezătorilor din sat, care le ofereau femeilor oportunitatea pentru adunări sociale și muncă în comun. Șezătorile începeau seara și se încheiau înainte de miezul nopții, când fetele trebuiau să ajungă acasă. Aceste

evenimente sociale ofereau un spațiu plin de glume, cântece, dans și pețit, făcând torsul la fuior o activitate mai plăcută pentru femeile satului.

Iarna femeile își instalau și urzeau războaiele pentru a începe țeserea. Țeserea este procesul de formare a unei țesături, prin îmbinarea a două seturi de fire principale, urzeala (fire longitudinale) și a bătătura(fire transversale) orientate perpendicular unele față de altele_(https://www.fabriclink.com/dictionaries/textile).

Urzeala este „lungimea țesăturii și este formată din totalitatea firelor egale ca lungime și tensionare. Are o poziție relativ fixa în procesul țeserii, mișcarea firelor constând doar în separarea lor pe două nivele în timpul creării rostului (spațiul prin care intra bătătura, al doilea set de fire. Bătătura este totalitatea firelor care dau lățimea țesăturii, este mobilă și se inserează în fiecare rost creat prin separarea firelor urzelii."(Zaharia 2008:59)

Pentru a se țese se utiliza ca instrument războiul. Acesta permitea tensionarea uniformă a întregii urzeli și formarea rostului. Deși există dovezi că pe teritoriul României s-a utilizat războiul vertical, folosința acestuia s-a redus în timp. Războiul vertical necesită țeserea cu ambele mâini și s-a utilizat cu precădere în sudul țării (mai aproape deci de Pirot și Ciprovți) pentru realizarea de covoare chilim (Zaharia 2008:60).

Țesutul la război orizontal presupunea utilizarea ambelor mâini și picioare deoarece schimbarea rostului se realiza prin călcarea cu picioarele a unor pedale ce erau conectate cu ițele, în timp ce inserarea bătăturii se făcea alternativ cu ambele mâini, cu ajutorul unei suveici. Acest proces tehnic contribuia la viteza de țesut, fiind astfel favorizat față de țeserea la războiul vertical (Zaharia 2008:80).

Odată cu instabilitatea socio-politică și economică survenită în urma încheierii celui de-al doilea război mondial, implementarea regimului comunist a condus la o înstrăinare față viața tradițională rurală, prin industrializare și urbanizare abuzivă, alături colectivizare forțată (Buchczyk 2014:331). Aspirațiile industriale ale noului regim au avut ca rezultat semiurbanizarea zonei rurale și exodul către zone urbane, ducând la nașterea unui proletariat rezultat din smulgerea cetățenilor din stilul de viață cunoscut până în momentul respectiv.

Această tranziție bruscă spre urban a unei societăți puternic agrare, al cărei trai era strâns legat de gospodărie, s-a reflectat și în schimbările din

artele textile Est-europene, industrializarea extinzându-se și spre acestea. În zone precum orașul Arad, în anul 1950 se naționaliza Fabrica de Tricotaje „Tricoul Roșu" (fondată în 1918), ce punea accent pe manufactură și realizarea de articole de îmbrăcăminte. În același timp, „în perioada comunistă românească (mai ales în timpul domniei lui Nicolae Ceaușescu), artele textile au început să fie privite de puterile politice ale momentului drept depozitarul „esenței naționale românești", fiind ridicate la statutul de „artă națională"." (Asavei 2019:249)

În 1951 se înființează astfel Uniunea Centrală a Cooperativelor Meșteșugărești (UCECOM), un organism axat pe controlul cooperării artizanale, având scopul de a produce obiecte de artă populară ce să folosească elemente tradiționale. (Buchczyk 2014:335,336).

Regimul comunist a fetișizat spiritul naționalist extremist folosindu-se de țesături tradiționale în scopuri propagandiste, meșteșugurile domestice fiind încorporate în mediul contemporan prin primirea unui rol important în cadrul economiei socialiste. Această artă populară a fost controlată și supravegheata în vederea „păstrării caracterului autentic al artei populare" (Horșia și Petrescu 1975:74)

De la sfârșitul anilor 1960, aproximativ douăzeci de femei din Viștea realizau textile la comandă pentru Cooperativa Brașov (Buchczyk 2014:336). În realizarea țesăturilor respectau pe specificațiile comenzilor. Țesăturile aveau o calitate estetică scăzută, fiind ușor de realizat în comparație cu piesele produse pentru gospodărie.

După revoluția din 1989, industriile din jurul Viștei, asemeni celor de pe întreg teritoriul post-comunist al Europei de Est, au fost privatizate. „În prezent Viștea reprezintă un bogat mozaic de mici fermieri și antreprenori cu tendință de migrare către alte țări ale Uniunii Europene, mai ales Spania, Italia sau Austria." (Buchczyk 2014:331).

Șicula, România

Maria Bun, în vârstă de 79 de ani ea este ultima țesătoare de pe raza județului Arad, care lucrează de 65 de ani cu aceste tehnici, fiind dornică să-și împărtășească povestea..

În interviul realizat cu Maria Bun, aceasta a afirmat că în zona județului Arad tot ce era de trebuință vieții era realizat în cadrul gospodăriei. Fiecare familie dispunea de o parcelă de pământ pe care își putea cultiva propria cânepă, care mai apoi era prelucrată acasă. În același timp, oamenii dețineau oi de la care puteau folosi lâna. Odată cultivate, colectate și prelucrate mecanic, acestea erau utilizate în vederea realizării de obiecte textile cu uz casnic și decorativ.

Iarna femeile își instalau și urzeau războaiele pentru a începe țeserea. Torsul începea însă din timpul toamnei, și se realiza în cadrul șezătorilor din sat, care le ofereau femeilor oportunitatea pentru adunări sociale și muncă în comun. Șezătorile începeau seara și se încheiau înainte de miezul nopții, când fetele trebuiau să ajungă acasă. Aceste evenimente sociale ofereau un spațiu plin de glume, cântece, dans și pețit, făcând torsul la fuior o activitate mai plăcută pentru femeile satului.

Maria ne povestește că, însușirea abilităților de a realiza materiale textile era privită ca o datorie a femeilor în mediul rural. O fată nu era „bună de măritat” decât odată ce dobândea aceste îndeletniciri ce i-ar fi permis să realizeze piese vestimentare pentru soțul său, respectiv să știe „să țeasă și să cârpească izmene bărbătești”. Aceste îndeletniciri erau transmise, drept urmare, doar pe linie feminină, din mamă în fiică. Maria a dobândit aceste cunoștințe de la mama sa, de la o vârstă fragedă. Oprindu-și educația după încheierea claselor primare, acesta a rămas acasă pentru a-și ajuta părinții și a avea grijă de fratele său mai mic. Ea povestește cum de la 12 ani a învățat cum să coase, iar mai apoi de la 14 să țeasă.

Acesta vorbește însă despre școală cu un regret vădit, spunând că a avut mereu o „minte ageră” ce i-ar fi permis să ajungă departe în viață. Conform istorisirilor ei, profesorii acesteia i-ar fi vizitat părinții acasă pentru a încerca să-i convingă să o țină în școală, dar din păcate situația financiară a vremii nu le-a permis să facă acest lucru. Ea mi-a povestit entuziasmată cum a fost mereu bună la matematică, bucurându-se că în prezent nepotul ei urmează studii universitare în acest domeniu. Maria nu și-a irosit mintea ageră, spunând că țeserea și realizarea de piese textile necesită o mare atenție și istețime, precum și un „drag de muncă”. Timp de 30 de ani a muncit în agricultură, până când s-a închis Colectivul, mai apoi s-a dedicat exclusiv artei textile.

Deși trecută cu mult de vârstă pensionarii, Maria nu pare să aibă de gând să se oprească din muncă, primind constant comenzi pentru costume populare atât din țară, cât și din străinătate. Sora Mariei a participat și ea la interviu, descriind pe un ton dezaprobator munca asiduă a surorii ei la război drept o „rupere de spate" și povestind că ea a pus pe foc piesele războiului său. Drept un răspuns, Maria m-a privit resemnată și m-a întrebat „dacă eu mă opresc din țesut, cine se mai găsește să o facă?"

Pirot, Serbia

La peste 500 de kilometri dăm de orașul Pirot, din Nord-Estul Serbiei. Orașul Pirot este renumit pentru covoarele sale chilim, ce presupun utilizarea unui război vertical, permițând covoarelor să aibă două fețe identice.

Deși apariția exactă a acestor covoare rămâne incertă, istoricii sunt de acord că rolul jucat de această regiune în ruta de comerț a Imperiului Otoman a dat naștere unui loc propice pentru producerea de covoare textile. (Velkova 2020:29) Negustorii se opreau aici în drumul lor, achiziționând de la meșteșugari locali aceste covoare pe care le foloseau mai apoi drept covoare de rugăciune, necesare în cultul islamic. (Velkova 2020)

Deși procesul de urzeală nu e atât de complicat precum la războaiele orizontalele, iar firele sunt în continuare despărțite față/spate pentru a ușura munca țesătoaelor, acestea nu dispun de pedale sau de o suveică ce să fugă printre fire și să scurteze timpul de muncă. Procesul este unul în exclusivitate manual, iar pentru un metru pătrat o singură țesătoare trebuie să lucreze timp de o lună.

Motivele decorative utilizate în realizarea de covoare chilim presupun o serie de elemente recurente, care sunt învățate de către femei, urmând ca acestea să realizeze mai apoi elementele decorative din memorie. Acest lucru poate deveni dificil, în special în realizare de module mai complexe, în cadrul unor covoare de mari dimensiuni, care necesită o atenție sporită acordată simetriei și armoniei compoziționale. În cazul acestor fel de covoare femeile țes împreună în cadrul aceluiași război, împărțindu-și responsabilitățile.

Motivele decorative sunt învățate de către femei, urmând ca acestea să le realizeze din memorie. Acest lucru poate deveni dificil, în special în realizarea de module mai complexe, în cadrul unor covoare de mari

dimensiuni, care necesită o atenție sporită acordată simetriei și armoniei compoziționale. În cazul acestor tipuri de covoare, femeile țes împreună la același război, împărțindu-și responsabilitățile.

Ajungând în Pirot, dai de un orășel tăcut și cu puternice urme industriale, ce nu pare a ști să-și vocalizeze gloriosul trecut textil. După o cercetare atentă descoperi că Pirot își păstrează această istorie vie prin Muzeul Ponišavlje și prin mica cooperativă de țesut *Damsko Srce* (tradusă Inima Doamnei). Deși această cooperativă este greu de accesat pentru vizitatori străini, din articolul artistei Jacqueline Stojanović (Stojanović, 2022) aflăm că deși în anul 1965 în Pirot trăiau și țeseau 1.800 de femei, în anul vizitei artistei, 2016, în atelier mai erau active doar 10 femei. În primăvara acestui an au rămas 6. Stojanović explică că acest declin se datorează migrației, exodului rural cât și instabilității economice survenite în anii inter și postbelici ai Serbiei.

Ciprovți, Bulgaria

La rândul său, Ciprovți este un orășel montan din Nord-Vestul Bulgariei, la o distanță de aproximativ 30 de km de Pirot, despărțit de aceasta printr-un lanț ascuțit de munți. Deși face parte din Bulgaria, această regiune are o istorie comună cu cea a Pirotului. Alături de Pirot, Chiprovți împărtășește tehnica țeserii de covoare chilim cu Samokov, Berkovitsa și Dimitrovgrad (Velkova 2020:17). Deși diferențele există în motivele decorative, tehnica și momentul apariției acesteia urmează același tipar. În timp ce în anul 1912 în Cirpovți s-a înființat prima școală de țesut covoare chilim bulgărească, în 1920 se înființa prima cooperativă de covoare chilim, numită inițial *Ruchen Troud* (muncă manuală). Odată cu timpul acesta și-a schimbat denumirea în cooperativa muncitorească *Alexander Kostov* (Komitska 2020:79).

În Ciprovți o găsim pe Zorinka, o femeie a cărei viață a gravitat în jurul artei textile. Interviul cu Zorinka s-a desfășurat în cadrul casei de oaspeți *Torlacite*, fondată de fiul și nora acesteia, iar timp de 10 zile acesta mi-a predat tehnica țeserii la război vertical.

Din poveștile Zorinkăi, am putut regăsi mulți numitori comuni cu viața femeilor țesătoare din România socialistă. Asemenea Mariei și a Mamei Tave, aceasta și-a oprit educația la clasa a IV-a, când a început să deprindă țeserea

de la mama ei. Deși a început să învețe să țeasă de la vârsta de 10 ani, aceasta nu a practicat țeserea ca profesie decât în adolescență. Zorinka a lucrat mai apoi în cooperativa muncitorească de până la închiderea acesteia în anii 90, după căderea regimului comunist.

Cooperativa de textile din Ciprovți a reprezentat un alt exemplu de exploatare a tradiției în perioada comunistă, după cum întâlnim și în România în cazul Cooperativei Brașov, prezentat de Magdalena Buchczyk (2015). În echivalentul bulgăresc al acesteia se produceau mii de covoare chilim, care nu lipseau din aproape nicio casă din Bulgaria și care împodobeau sedii politice importante ale vremii. În cuvintele Milenei, nora Zorinkăi, „comuniștii au luat un lucru frumos (covoarele chilim) și au abuzat de el"

Odată cu închiderea acestei cooperative, în Ciprovți a continuat să existe pentru câțiva ani o școală de meserii dedicată învățării acestei tehnici. La scurt timp, acesta a fost închisă la rândul ei, iar cursurile de țesere predate în cadrul orelor de arte plastice din Bulgaria au fost și ele eliminate din programă școlară la începutul anilor 2000. În urma lor au rămas doar războaiele ce stau prăfuite și abandonate în școli. În prezent aceste cursuri sunt predate doar în cadrul școlilor vocaționale de artă.

Astăzi Cirptovți păstrează rămășițele trecutului său socialist prin arhitectură și frânturi din vechea sa industrie minieră și textilă. Deși Chiprovți, spre deosebire de Pirot, face parte din patrimoniul UNESCO și poate accesa fonduri europene grație apartenenței Bulgariei la Uniunea Europeană, în oraș tradiția textilă mai dăinuie doar prin existența unei colecții de covoare în cadrul muzeului de istorie și prin cursurile de țesere și vopsire naturală oferite de Zorinka și *Torlacite*. Din păcate, această tehnică nu e practicată în cadrul unei generații mai tinere din Chiprovți, care, precum Viștea, Șicula și Pirot, suferă de un puternic exod către zonele urbane ale Bulgariei, precum și către alte țări ale Uniunii Europene. În cadrul unor vizite în jurul satelor din împrejurimi am cunoscut alte femei țesătoare, femei care împărtășesc vârsta și povestea de viață a Mamei Tave, a Mariei și a Zorinkăi. O educație întreruptă mult prea devreme, urmată de o viață întreagă petrecută în fața războiului. Deși aflate la pensie, acestea continuă să realizeze covoare chilim. Asemenea surorii Mariei Bun, acestea au privit interesul meu pentru tehnica covoarelor chilim cu un aer de nedumerire, recunoscând că după decenii în fața războiului au devenit „sătule" de acesta.

Un aspect ce mi-a atras atenția în mod deosebit, în cadrul vizitelor din Șicula și Chiprovți a fost amplasarea războaielor din cadrul caselor acestor femei țesătoare. Camerele în care acestea sunt instalate nu sunt special dedicate țeserii, localizate într-un loc retras din cadrul gospodăriei. Din contră, acestea sunt amplasate în camera în care acestea își duc traiul de zi cu zi, unde mănâncă și dorm. Cameră de obicei dispune de încălzire, permițând femeilor să lucreze în voie pe timp de vreme rece. Munca femeii țesătoare Est-europene nu s-a oprit în momentul încheierii sarcinilor pentru cooperative comuniste, ci era continuată acasă, în vederea realizării de bunuri proprii necesare gospodăriei. Aceast fapt nu face decât să denote cât de întrețesute erau firele vieții femeilor țesătoarele cu cele ale urzelii războaielor lor.

Concluzii

Cum s-a ajuns la aceste capitole de final din viața textilelor tradiționale Est-europene? Un lucru ce constituia ceva firesc, transformat în ceva considerat nenatural. Uitându-ne în urmă motivele par să se înșire într-o ordine destul de logică. Predecesoarele noastre au fost supuse unor istorii tumultoase desfășurate pe teritoriul Europei de Est pe parcursul secolului trecut. Istorii marcate de 40 de ani de neliniște politică ce au fost mai apoi încununate de o schimbare spre mentalitatea capitalistă din anii de după '89, aceste evenimente având puterea de a schimba cursul vieții a mai multor generații.

Odată cu începutul secolului XXI, România și Bulgaria (urmate mai apoi de Serbia rămasă în urmă datorită Războaielor Iugoslave dintre 1991-2001) au început să experimenteze o creștere economică ce a permis locuitorilor săi să își permită comoditățile oferite de o societate de consum capitalistă, printre aceste comodități numărându-se și bunurile de natură textile, de la îmbrăcămintea fast-fashion, la textile decorative și de uz casnic. Această comoditate a fost îmbrățișată și de femeile din zonele rurale, care până atunci erau responsabile de a duce mai departe aceste tradiții ce necesitau mult timp și multă răbdare, ele părând, dintr-o dată, în comparație o „pierdere de vreme"(Buchczyk, 2014:341).

Prin cercetarea lui Buchczyk (2014), aflăm că femeile din Viștea oferă răspunsuri asemănătoare celor din Șicula și Chiprovți în legătură cu

continuitatea utilizării tehnicilor textile tradiționale. Una dintre bătrânele țesătoare, Mama Codrea, afirmă că tendința de a face obiecte atât de complicate și care necesitau atât de mult timp era o „nebunie”(Buchczyk, 2014:341).

În prezent, aceste textile tradiționale se aflǎ într-un punct vulnerabil tocmai datorită lipsei de continuitate la generațiile mai tinere. Femeile mai în vârstă, păstrătoare și izvoare vii de cunoștințe, se sting încet și odată cu ele și „tainele” ce înconjoară resursele textile aflate într-o atât de strânsă legătură cu acestea.

Imaginea de sine a femeii Est-europene pre-moderne părea să se bazeze pe o serie de valori impuse social (hărnicie, cumințenie, frică de Dumnezeu), ele reprezentând „categoria normativă predominantă a respectului social și identității de sine” (Buchczyk 2014:340). În același timp, în perioada comunistă a României, femeile erau reprezentate în artă și mass-media conform unor idealuri restricționate tematic: mama eroină, îngrijitoarea neobosită și femeia muncitoare și harnică (Asavei, Kocian 2017:14,15).

Aceste idealuri nu lăsau loc pentru prea multe oportunități economice femeilor vremii. Acest fapt pare să fi contribuit la continuitatea neîntreruptă a acestor obiceiuri de natură textilă timp de întregi generații de femei, ea fiind discutabil chiar inevitabilă din lipsa unor alte opțiuni profesionale.

Astfel, odată cu schimbările statutului femeii pe piața muncii Est-europeană femeile s-au oprit treptat din a transmite mai departe cunoștințe textile către viitoarele generații. Acest lucru poate fi explicat de faptul că aceste experiențe de muncă necesare realizarii de obiecte textile par să fi fost în contrast cu viața pe care ele și-o doreau pentru pentru urmașele lor ca fiind una de „doamne de la oraș”: modernă și confortabilă. „Povestea tranziției cerințelor și a lumii materiale a fost legată de narațiunea despre modernitate, confort și evaluarea culturii materiale”. (Buchczyk 2014:341)

În prezent, aceste obiceiuri continuă în cadrul unor circuite închise, greu de accesat.

Prin obiectivul Ioanei Cîrlig reușim să aruncăm o privire asupra comunităților rurale din România de azi, la peste 30 de ani de la căderea regimului comunist. În seria sa de fotografii, *Zâne,* este surprinsă identitatea feminină românească, ce e în același timp tradițională și contemporană. (Fedorova, n.d.)

Aceasta relatează că „stilul de viață a unei femei în aceste comunități este unul tradițional. Sunt harnice și credincioase. Se căsătoresc și fac copii -

totul urmează un anumit tipar. Lucrurile se schimba acum în satele tradiționale, pe măsură ce toți mai mulți oameni migrează spre Europa de Vest: casele devin mai mari, iar mașinile mai frumoase. Dar valorile de bază, atunci când oamenii se întorc acasă, par să rămână aceleași”.(Fedorova, n.d.)

Deși o continuitate a acestor procedee în forma lor „pură” e puțin probabilă și cu slabe șanse de implementare în ziua de astăzi, conservarea și utilizarea lor sustenabilă poate îmbogăți estetică Estului european. Odată cu 1989, Europa de Est pare a-și fi luat un reper vestic în ceea ce privește arta postcomunistă (Nițiș, 2014:21). Dintr-o încercare de a prinde din urmă trenduri artistice și dintr-o dependență economică față de Vest, țările est-europene (Nițiș, 2014:38) și-au subevaluat propria moștenire culturală în vederea creației artistice. Nu vine deci ca o surpriză faptul că meșteșugurile textile feminine, care de-a lungul timpului „au fost privite ca formă inferioară de artă (de obicei etichetate drept artă populară (...) sau artă țărănească)” (Asavei 2019:248) se numără printre aceste resurse culturale omise de istoria artei recente.

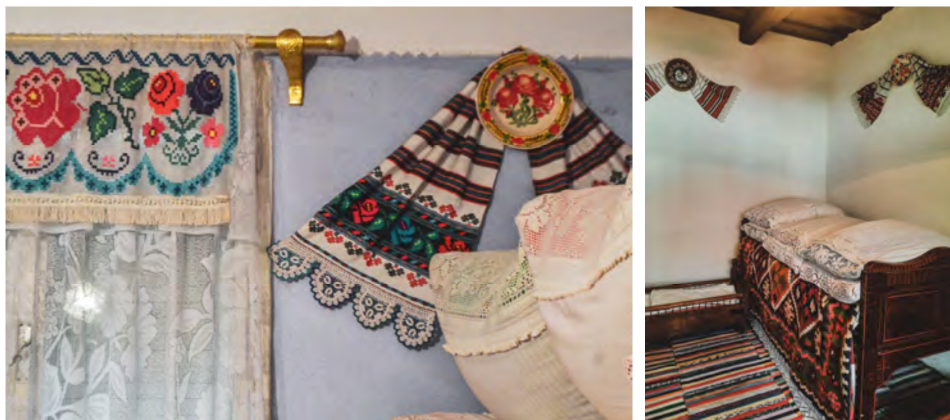


Fig. 1. O încăpere din casa țesătoarei Maria Bun, decorată în stil tradițional, Șicula, martie 2023. Încăperea stă nefolosită, servind doar pentru depozitarea acestor țesături (stânga)
Fig. 2. Reproducere încăpere tipică tradițională din zona Zărandului, Muzeul Etnografic Dud, aprilie 2023 (dreapta)



Fig. 3. Furcă și fuior de tors, fire pe lână colorată puse pe suveici și un război orizontal instalat, Muzeul Etnografic Dud, județul Arad, aprilie 2023 (stânga)
Fig. 4. Țărani din satul Dud aflați la muncă în viile din Banat, anii 1970/80, arhivă personală (dreapta)

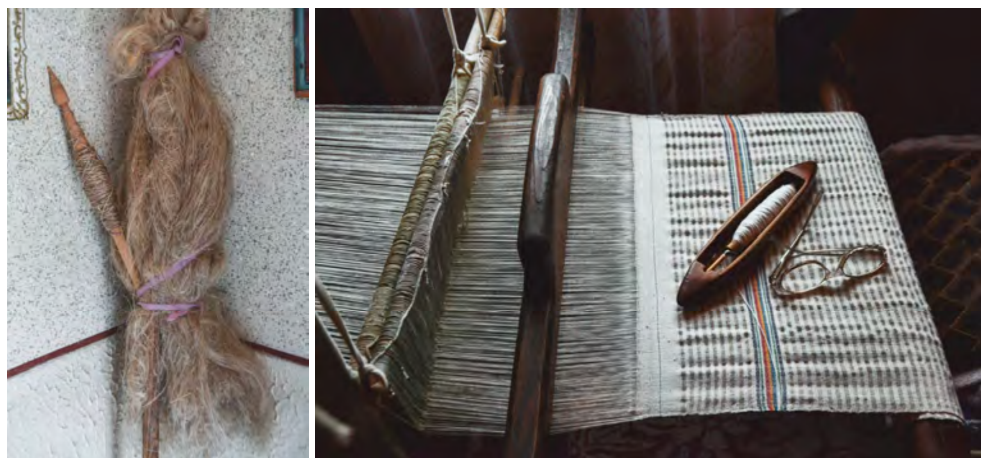


Fig. 5 (stânga). Furcă și fuior cu cânepă toarsă și netoarsă, gospodăria Mariei Bun, martie 2023
Fig. 6 (dreapta). Războiul Mariei Bun, Șicula, martie 2023



Fig. 7. Maria Bun țesând la războiul orizontal, arhiva ei personală

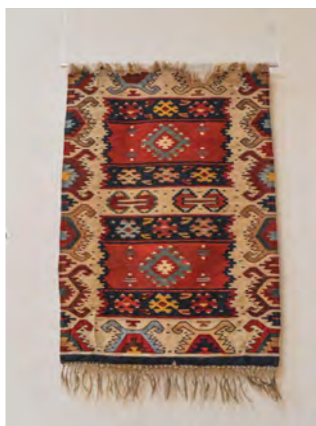




Fig. 8. Covor chilim din Pirot datând din 1886, Muzeul Etnografic din Belgrad, Serbia, martie 2023 (stânga)
Fig. 9. Covor chilim din Pirot, final de secol XIX, Muzeul de Artă Aplicată Belgrad, martie 2023 (centru)
Fig. 10. Covor chilim din Pirot în proces de realizare, Muzeul Ponišavlje, Pirot, martie 2023 (deapta)




Fig. 11. Zorinka țesând un covor chilim, Ciprovți, martie 2023 (stânga)
Fig. 12. Detaliu Zorinka pregătind urzeala pentru un nou covor chilim, Ciprovți, martie 2023 (dreapta)





Fig. 13. Colecția a covoarelor chilim a Muzeului de Istorie Cirptovți, martie 2023
Fig. 14. Colecția a covoarelor chilim a Muzeului de Istorie Cirptovți, martie 2023





Fig. 15. Zorinka în vizită la o colegă țesătoare, regiunea Montana,
martie 2023 (stânga)
Fig. 16. Război cu covor chilim în proces de realizare,
instalat în cameră de zi cu zi, regiunea Montana, martie 2023 (dreapta)

Bibliografie

Asavei, Maria-Alina. 2019. *The Politics of Textiles in the Romanian Contemporary Art Scene*, TEXTILE: Cloth and Culture, 17 (3).

Asavei, Maria-Alina și Jiri Kocian. 2017. *Gendered Histories/Memories of Labour in*

(Post-) Communist Romania and Former Czechoslovakia Illuminated through Artistic Production, Analize: Journal of Gender and Feminist Studies, 8 (22).

Buchczyk, Magdalena. 2014. *To Weave Or Not To Weave: Vernacular Textiles and Historical Change in Romania*, TEXTILE: Cloth and Culture, 12(3).

Fedorova, Anastasiia. n.d. *Super natural: life for these women in rural Romania is hard. But also magical*, New East Digital Archive. Accesat în 15 mai, 2023 (Super natural: life for these women in rural Romania is hard. But also magical — New East Digital Archive (new-east-archive.org).

Horșia, Olga și Paul Petrescu. 1972. *Artistic handicrafts in Romania*, București: Uniunea Centrală a Cooperativelor Meșteșugărești(UCECOM).

Komitska, Anita. 2020.*The Chiprovtsi Kilim: Te covered road to God*, Sofia: Fatum.

Nițiș, Olivia. 2014. *Istorii marginale ale artei feministe*, București: Vellant.

Stojanović, Jacqueline. 2022. *Damsko Srce: Heritage hanging by a thread*, Garland Magazine : the stories behind what we make. Accesat în 15 mai, 2023 (Damsko Srce: Heritage hanging by a thread | Garland Magazine).

Velkova, Saška. 2020. *The endless pattern - the Pirot kilim.* Pirot: Museum of Ponišavlje Pirot.

Zaharia, Florica. 2008. *Textile Tradiționale din Transilvania - Tehnologie și Estetică*, Suceava: Editura Accent Print.

Încorporarea traumei istorice în arta germană postbelică: melancolie și tragedie la Gerhard Richter și Anselm Kiefer

Xenia Tinca*

Abstract. At the end of World War II, Germany was in a state of disarray, socially, politically and culturally. The tragic events that accompanied the war and made its horror unparalleled in human history, especially the Holocaust, generated a cultural and social climate haunted by historical trauma, lived in different manners at psychological, individual level. In West Germany, the drama and horrors of the war and the Holocaust became, for more than a decade, cultural and artistic taboos, topics that were not supposed to be explicitly embodied in works of art, just as any references to German traditions or German cultural specificities, as well as any supposed German national identity, were carefully avoided. The fear that such references would be too close to a rhetoric similar to that of the Nazis was a decisive obstacle on the road of social, cultural and even individual „processing" of historically induced trauma. By the beginning of the sixties, nevertheless, young German artist that were later to become superstars of the international, contemporary art scene began to abandon these taboos and explicitly approaching difficult, uncomfortable topics having to do with the war, Holocaust and trauma. Part of a generation that had been too young to actually take part in the war, they nevertheless lived its consequences and needed to deal with the historical trauma in a more direct and perhaps therapeutic, albeit critical way. The present paper explores the hypothesis that individual particularities - formative, generational, attitudinal- shaped the stylistically and metaphorically different responses offered by such German artists to the challenge of embodying the mentioned, difficult topics in their artworks. The paper focuses on the oeuvre of two of the most prominent postwar, German artists, namely Gerhard Richter and Anselm Kiefer, identifying the main expressive registers of their artworks that focus upon the tragedies of the war and genocide, respectively melancholy and tragedy.

* Doctorandă, Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca.

Keywords*: German contemporary art, contemporary painting, historical trauma, Holocaust, Gerhard Richter, Anselm Kiefer, melancholia, tragedy.*

Introducere: traumă și atitudini culturale în Germania Federală postbelică

După încheierea celui de-al doilea război mondial, acompaniat de toate ororile adiacente, dintre care cea mai proeminentă este cea a Holocaustului și după împărțirea statului german în două state distincte, unul aflat în lagărul comunist, iar celălalt plasat în arealul occidental democratic, trauma colectivă și istoric provocată este elementul care domină, explicit sau implicit, atitudinile culturale din Republica Federală Germană. Într-un fel sau altul a fost nevoie deci nevoie de dezvoltarea și aplicarea unor mecanisme de apărare pentru a putea face față traumei colective. Aceste mecanisme le putem deduce sau observa din atitudinile specifice apărute, ce par a se alinia unui proces evolutiv care poate duce la vindecare. Astfel, în primă fază putem să vorbim despre negare, un mecanism de apărare în cadrul căruia persoana (sau comunitatea) își inhibă trecutul și evită confruntarea cu acesta, pentru a se feri de suferință. Apoi, în cea de-a doua fază apare sentimentul de vinovăție, care poate să existe doar după ce trauma a fost conștientizată. Următoarea fază este nevoia de vindecare, ce nu poate fi împlinită fără recunoașterea vinovăției, iar în final apare nevoia de amintire / memorie, în urma căreia se naște dorința de recuperare a istoriei. Toate acestea sunt atitudini ce se regăsesc în comportamentul social al germanilor din perioada postbelică, dar și în atitudinile manifestate artistic în epocă.

Chiar dacă reprimarea memoriei nazismului a contribuit la reconstruirea accelerată a Germaniei, modul de abordare a început să creeze nemulțumiri în rândul noilor generații. Acestea simțeau că recunoașterea vinovăției este o responsabilitate națională și erau revoltați de tăcerile oficiale. În timp, această nemulțumire a tinerilor a dus la o schimbare a percepției, astfel încât se generează realitatea unei vinovății colective germane. Acceptarea responsabilității în ceea ce privește acțiunile imorale

(adesea, de-a dreptul atroce) care au rănit un alt grup (Wohl, J.A. Michael, Branscombe, R. Nyla, Klar, Yechiel, 2006), probabil că a fost una dintre cele mai grele acțiuni colective ale germanilor în secolul trecut.

Finele celui de-al Doilea Război Mondial găsește arta germană de asemenea într-o poziție precară. Acest lucru se datora în mare parte degradării sistematice a valorilor artistice și a suprimării de către Hitler a tuturor activităților creative. Arta germană se trezise fără posibilitatea plauzibilă de a accesa inocent o tradiție, fără un anumit stil și fără un limbaj care să poată încorpora problemele apăsătoare ale prezentului. (Wollf, 1989) Confuzia era pretutindeni în ceea ce privește noua artă a Germaniei, iar problema divizării odată cu începerea războiului rece nu ușura nicidecum deciziile care puteau fi luate. Ceea ce exista însă era sentimentul de alienare și nevoia de apartenență.

Ca expresie a unei dorințe de reconectare a culturii germane cu lumea civilizată, de a demonstra capacitatea germanilor de a produce cultură care să nu fie privită ca sinonimă sau de natură să sprijine barbarele idei ale nazismului, în arta germană vestică se manifestă puternic în primele decenii de după război o tendință spre abstracționism. Acesta era în mod triplu ofertant, din perspectivă culturală, politică și morală: era deopotrivă moda dominantă în lumea artistică occidentală a deceniului imediat postbelic, era vădit realismului socialist (Honneff, 1990, 51) practicat în țările aflate sub dominația totalitarismului comunist sovietic și refăcea o legătură cu tradiția avangardistă a mediului cultural german, una respinsă categoric de naziști. Figurativul și mai ales referințele explicite la război sau la tradiția germanității, indiferent cum va fi fost definită sau conturată, au rămas tabuuri implicite în lumea artistică germană cel puțin până la începutul celei de-a șapte decade a secolului trecut.

Deși era tabu să încerci să identifici orice urmă de germanitate în artă sau să folosești rădăcinile ancorate în tradiția culturală, (Honneff, 1990, 51) existau excepții ale noilor generații de artiști care se simțeau limitați de aceste condiționări politice, sociale și morale. Respectând contribuțiile făcute de cei dinaintea lor, tinerii artiști germani ce încep să fie activi mai cu seamă după 1960 s-au simțit deopotrivă încorsetați și intrigați de ideile celor mai în vârstă, inclusiv de revenirea la arta abstractă. (Honneff, 1990, 51) Ceea ce își doreau era o schimbare radicală, care să poată încorpora artistic

experiențele lor cu privire la război și la urmările acestuia. Astfel, după o lungă perioadă în care artiștii s-au simțit constrânși, atât datorită tendințelor în artă, cât și a tabuurilor instaurate ce nu permiteau accesarea traumelor războiului, iau naștere lucrări de artă ce reflectă un nou tip de imaginație. Încep să se întrezărească emoțiile individuale, subconștientul, senzualitatea. Apare de asemenea o urmă de cinism sau furie, o disperare profundă exprimată prin atitudini care se întind de la ironie până la sarcasm. (Hinneff, 1990, 34) Acestea reflectă implicarea personală, emoțională a artiștilor în operele lor, dar și în metabolizarea emoțională a traumei istorice colective la nivelul individual.

În cele din urmă, o bună parte din arta germană contemporană avea să devină una care încorporează tematică politică și istorică, ipostazzind adesea o estetică a pierderii, a jelirii și a decăderii. (Syberberg, 2017, 13, 14, 14) Mai întâi trauma oarecum abstract sau poetic tratată, prin arta lui Joseph Beuys, apoi trauma explicit înrădăcintă în concretul istoric al războiului și actelor genocidare ce marcau trecutul recent al Germaniei aveau să își facă loc în producția artistică a Germaniei vestice. Gerhard Richter și Anselm Kiefer sunt printre cei mai proeminenți artiști care încorporează, într-o artă de calitate strălucită, această tendință sau evoluție. Fiecare dintre ei o face într-un mod foarte personal, asumându-și o stilistică din care rezultă grade diferite de angajare în relația cu sfera traumatică, după cum se va observa în cele ce urmează.

Gerhard Richter și melancolia

Gerhard Richter se naște în anul 1932 la Dresda, copilărind în perioada celui de-al III-lea Reich și în primii ani ai ocupației sovietice. Precum mulți copii și adolescenți din perioada Germaniei Naziste, Richter ajunge să facă parte din organizația de tineri a partidului nazist, *Hitlerjugend.* Preia de timpuriu de la mama sa pasiunea pentru cultură, muzică și literatură germană. Preocupările adolescentului Richter erau de la început diverse, aspect care se reflectă mai târziu și în tematica artei sale. Contactul cu fotografia spre exemplu, îl are în 1945, când are ocazia de a lucra ca asistentul unui fotograf. Acest interes se va dezvolta în continuare și va fi fructificat în colecția sa de imagini, *Atlas.* (Friedel, 2006)

Este admis în 1950 la Academia de Artă din Dresda, iar în 1958 vizitează Documenta din Kassel, unde rămâne impresionat de îndrăznelile avangardiste ale unor artiști ca Jackson Pollock și Lucio Fontana. (Buchloh, 1988, 105, 118) Acest moment determină decizia artistului de a părăsi Germania de Est și stabilirea sa în Germania de Vest în 1961. Stabilirea în partea democratică a Germaniei îl motivează pe artist să își regândească parcursul artistic, inițial dorindu-și să găsească o cale de exprimare artistică și ideatică de mijloc între capitalism și socialism, respectiv tradiție și avangardă. Versatil tehnic și conceptual, Richter ajunge însă să construiască o operă care reușește să parcurgă stilistic întreaga istorie a picturii, spectaculos diversă și vizual impresionantă.

Arta lui Gerhard Richter poate fi văzută în această idee drept o succesiune de strategii picturale în cadrul cărora, într-un mod asumat, artistul încearcă să excludă în repetate rânduri presiunea culturală și socială, concentrându-se asupra „subiectului vizual de pictat", dar care într-un fel paradoxal ajung să fie încorporate în opera sa. Datorită diversității stilistice, creația artistică a lui Richter se prezintă ca fiind una complexă, trecând de la figurativ la abstract cu o coerență aparent implauzibilă, dar mereu convingătoare. Luând în considerare tema cercetării de față, ne vom opri la a trata prima parte a acestor abordări artistice, anume perioada dintre anii 1962 și 1988.

Amintisem anterior *Atlasul* lui Richter, asupra căruia revenim acum. Artistul leagă de la bun început creația sa artistică de această colecție de imagini, inspirată probabil de *Atlasul* lui Aby Warburg. Probabil acest fapt se datorează cel puțin parțial activității sale ca asistent de fotograf. Colecția este alcătuită din imagini adunate din presă, arhive personale, media, etc. ce au fost colectate începând cu anul 1969 și grupate de regulă tematic. La acestea se mai adaugă alte note vizuale precum schițe sau colaje. (Freidel, 2006, 17) Ca atmosferă, cele mai multe dintre ele degajă durere, tristețe, melancolie. (Honneff, 1990, 73, 74)

Imaginile din *Atlas* funcționează ca un mecanism de organizare și dezorganizare simultană a informațiilor, care în cele din urmă ar putea fi văzute ca o proprie narațiune ori viziune a artistului în ceea ce privește realitatea istorică. Imaginile sunt alese în funcție de interesele artistului care folosește în mod critic tehnica colajului la o scară masivă și deschisă.

Atlas ajunge să fie, cum atestă și Robert Storr, o metodă de a camufla conexiunile sale intime cu conținutul prezent în imagini, aparent neutre. (Honneff, 1990, 73)

Empiric, realitatea vizuală este prezentă la Richter în două feluri: primul, cel mecanic, fiind fotografia iar a doua cel manual, senzual fiind reprezentat de pictură. (Belting, 2000, 1 - 6) Putem aborda opera lui Richter prin prisma antropologiei vizuale, mai exact a definițiilor și cadrelor conceptuale propuse de Hans Belting în *An Antropology of Image: Picture, Media, Body.* Vom diferenția, deci, două tipuri de imagine: *imaginea (image)* și *imaginea întrupată (picture).* (Belting, 2000, 1 - 6) *Imaginea* este o realitate mentală iar *mediul (medium)* este materia fizică în care această *imagine* ia forma unei *imagini întrupate.* În cele din urmă, *corpul (body)* este locul în care o imaginea este produsă și procesată. Înțelegem prin aceste definiri faptul că o *imagine fizică* nu poate exista fără o participare mentală și că locul în care există relevant și contingent realitatea este inevitabil arealul nostru mental.

Ținând cont de aceste delimitări, concluzionăm că opera de artă este un obiect tangibil cu o anumită istorie, ce poate fi clasificat, datat sau expus. O imagine în schimb, sfidează o astfel de încercare de reificare până la a depăși, în unele cazuri, limitele dintre existența fizică și cea mentală. Lucrarea de artă în acest caz este mediul suport, prin care imaginea este investită cu un caracter uman, conferindu-i viață prin animarea sa ce are loc datorită *privirii (gaze).* Prin această învestire, opera de artă reușește să facă prezentă absența și să aducă trecutul în prezent, transformând astfel *imaginea* în i*magine întrupată,* iar prin animarea imaginii datorată *privirii,* opera de artă dobândește un caracter *atemporal (timelessness).* Astfel, spunem că o fotografie este atestatul unei realități, o captură a unui moment în timp ce poate surprinde doar vizibilul, ea fiind contingentă. Însă felul în care *privim* lumea nu este doar pură contingență, ci o animare a realității vizibile, ce nu poate fi surprinsă în fotografie. În această idee, fotografia este reprezentarea privirii noastre schimbătoare asupra lumii, fiind un mediu de mijloc lipsit de subiectivitate ori caracter uman, esențial în schimb în pictură. Exact aceste aspecte ne sunt făcute clare în momentul în care ne oprim asupra practicii artistice a lui Richter ce implică „translatarea” fotografiei în pictură.

Seriile de picturi create de artist între anii 1962-1988 transformă elementele vizuale din imaginile *Atlasului* printr-un proces și un mecanism propriu, aducând la suprafață ceva ce nu este tangibil sau comprehensibil în imaginea originară. Astfel, am putea spune că subiectele abordate de Richter în perioada menționată trec de la a nu cunoaște la a cunoaște și de la a nu înțelege la a înțelege. Picturile artistului par să intenționeze a aduce în vizibil ceva ce există în inconștient. Este important de notat faptul că Richter își propune să se distanțeze de termenul de foto-realism, fiind preocupat în special de problematica realității fotografiilor ca atare, nu de realitatea pe care acestea o înregistrează. El încearcă să aducă la suprafață prin tehnica picturii ceea ce nu este vizibil, considerând fotografiile lipsite de caracter estetic dar pline de potențial de semnificație, ce se poate manifesta prin abordarea picturală.

Richter face parte din a doua generație de artiști postbelici germani; Marianne Hirsch, definise experiența pe care a avut-o generația venită după săvârșitorii Holocaustului și a celui de-al Doilea Război Mondial ca fiind una a „post-memoriei". Ea susține că memoria acestui grup este formată din amintiri proprii în mare parte compuse din comportamente la care aceștia au fost martori în timpul tinereții lor, fără a fi esențial implicați în ele, aspect care subliniază faptul că memoria lor este una moștenită. Aflându-se între cele două lumi, cea a traumelor războiului și a urmărilor acestora, în lucrările sale ce pornesc de la fotografiile din *Atlas,* artistul alege să întruchipeze trauma într-o manieră mai subtilă, care oferă posibilitatea unui doliu melancolic, tăcut. Această voalare pe care Richter o practică este potrivită timpului respectiv în care o abordare directă a temelor precum Războiul Mondial, moartea sau genocidul erau încă dificil de metabolizat colectiv și individual. Abordarea sa permite accesarea memoriei traumei, fără a o duce în inacceptabil paroxism. Abilitatea tehnică excepțională îi permite lui Richter să confere lucrărilor sale un efect inclusiv vizual, literal de *ocultare/voalare* realizat prin perturbarea imaginii potențial mimetice, prin folosirea unei spatule sau a unei muchii dure aplicate peste suprafața pictată și încă umedă. Tonul în care alege să execute aceste picturi este unul rece, cu tonuri neutre de gri și cu o tehnică de *grisaille*. Picturile sale devin astfel subtil serioase și elegant spectaculoase.

Frumusețea și virtuozitatea tehnică a picturilor lui Richter aduc la suprafață și în același timp obscurează trauma, aceasta devenind atât prezentă cât și absentă, atât suportabilă cât și plăcut inconfortabilă. Vom lua ca studii de caz pentru susținerea acestor argumente trei serii de lucrări. Astfel, în cele ce urmează ne vom opri inițial asupra seriei *Aeroplanes (1963-1964),* ca mai apoi să abordăm tema morții în lucrările O*nkel Rudi*, *Tante Marianne* și *Herr Heyde (1965)* iar în final vom ajunge la seria *Oktober 18, 1977 (Baader-Meinhof) (1988).*

Aeroplanes (1963-1964) este o serie căreia i s-au aplicat de-a lungul timpului termeni precum Pop Art, Realism Capitalist sau Pop Art German. Motivul pentru care acest lucru este posibil se datorează atât temei cât și modului de execuție. Artistul își petrece o parte din tinerețe în apropierea Dresdei la momentul bombardamentelor asupra orașului. Din acest motiv Richter are contact direct atât cu imaginea avioanelor militare zburând deasupra Germaniei cât și zgomotul bombardamentelor.

Picturile din seria *Aeroplanes* pot fi considerate într-o mare măsură istorice, însă miza lor nu este aceasta. Ele își doresc să fie mai degrabă reprezentări ale trăirilor oamenilor ce se aflau la momentul respectiv în aria bombardată. De asemenea, sunt imaginile pe care oamenii obișnuiți le vedeau zilnic în acea perioadă și conotează experiența lor directă. În anii în care Richter pictează respectiva serie, subiectul daunelor produse Germaniei era aproape la fel de tabu, cultural vorbind, precum era distrugerea provocată direct de către Germania. Însă ceea ce este important de menționat aici este faptul că artistul nu își dorea să facă judecăți de valoare prin lucrările sale ci dorea mai degrabă să aducă o anumită temă în prezent, într-o perioadă în care omiterea războiului din discursul cultural era aproape de la sine înțeleasă. Interesant este faptul că astfel de imagini se regăseau în revistele momentului, însă nu în pictură, a cărei impact probabil că putea fi mai mare.

Düsenjäger și *Bomber* sunt primele lucrări din această serie, fiind realizate în anul 1963. Ambele sunt o combinație complexă a unui soi de sublim cu sentimentul de teroare. Avioanele de luptă pot vorbi în același timp despre progres și distrugere. Această perioadă a anului 1963 marchează și momentul în care Richter începe să se considere artist pop, odată cu descoperirea mișcării Pop Art americane în revista *Art International.* Artistul

este marcat mai ales de explorarea în paralel a temelor asemănătoare de către Roy Lichtenstein. (*Capitalist Realism and Richter*, 2016, 44, 45)

În *Düsenjäger*, Richter alege să reprezinte un Fiat G-91, model apărut des în perioada respectivă în presa germană și proiectat inițial pentru NATO. Cu toate acestea, în cele din urmă a fost folosit în principal de forțele aeriene italiene și ale Germaniei de Vest. Efectul de estompare, pe care artistul le folosește adesea în picturile sale din prima perioadă a practicii sale artistice, aici este folosit pentru a vitaliza și a sublinia dinamismul. Acest aspect este accentuat și de compoziție, având vârful avionului tăiat intenționat din imagine. Acest lucru dă senzația unui moment de viteză înghețat în timp. În *Bomber* vedem imaginea unor avioane americane ce bombardează cel mai probabil Dresda iar în *Mustang-Staffel*, precum sugerează și titlul, sunt prezente modelele americane P-51 Mustang survolând teritoriul Germaniei. Ambele sunt imagini ale celui de-al Doilea Război Mondial și sunt posibile amintiri directe sau indirecte ale artistului. Dintre acestea, *Bombers* este realizat în stilul caracteristic de *grisaille* distant pe când *Mustang-Staffel-ului,* la fel precum în cazul *Düsenjäger,* i se aplică o culoare, de această dată verde. Între timp, *Phantom Abfangjäger* realizată în același an cu *Mustang-Staffel,* este reprezentarea unor avioane moderne, o imagine frecvent mediatizată în anii '60, în perioada în care avioanele NATO staționau în Germania.

Cu tonurile calme și subtonurile politice, seria prezentată poate fi considerată un mesaj anti-război. Însăși artistul sugerează acest lucru însă nu fără să specifice faptul că acestea nu pot de fapt să îndeplinească o astfel de condiție :

> *„I see the bomber pictures as an anti-war statement...which they aren't-at all. Pictures like that don't do anything to combat war. They only show one tiny aspect of the subject of war-maybe only my own childish feelings of fear and fascination with war and with weapons of that kind".* (Storr, 2002, 57)

Richter insistă pe faptul că tema a fost selectată ca parte din programul de detașare provocativă pe care el, Polke și Lueg o explorau la momentul respectiv. Cu toate acestea, nu avem cum să trecem cu vederea selectarea specifică a modelelor avioanelor și asocierea acestora cu evenimentele istorice relevante ale acelei perioade.

În picturile de inspirație fotografică din 1965 (O*nkel Rudi*, *Tante Marianne* și *Herr Heyde),* Richter abordează experiențe personale ale

impactului celui de-al Doilea Război Mondial asupra familiei sale și asupra propriei persoane. (Belden-Adams, 2016, 272) În această situație fotografia de familie poate să reprezinte doar un adevăr subiectiv. De asemenea, în această situație se poate pune sub semnul întrebării scopul reamintirii unor evenimente și asocierile care se doresc poate a rămâne învăluite și este manifestată înțelegerea lui Richter a condiției post-memoriei germane. (Belden-Adams, 2016, 272)

Rudolf Shönfelder e un erou devenit ulterior monstrul nazist al familiei. Ofițer SS, acesta era totodată un bărbat frumos, carismatic, elegant, mândru de uniforma sa, un frate mult iubit și un unchi model pentru tânărul Gerhard. (Storr, 2002, 57) Pentru a realiza O*nkel Rudi (Fig.27.),* artistul a selectat o fotografie care la prima vedere pare a fi de natură istorică însă apare un conflict în momentul în care observăm că ne izbim de o temă de nereprezentat, articulând aici dificultatea Germaniei în contextul post-nazist de a construi o imagine istorică. (Buchloh, 1996, 60 - 82) În realitate, fotografia face parte din arhiva familiei, fiind o reprezentare a unchiului artistului zâmbind mândru în uniforma sa și poziționat în centrul compoziției. Transformarea fotografiei în pictură o putem observa în primul rând prin modificările aduse acesteia pe scară largă. De la o dimensiune mică, imaginea este mărită la 87 x 50 cm. Mai apoi, există anumite detalii în pictură ce au fost introduse de către artist. (Belden-Adams, 2016, 273) De asemenea, prin trecerea orizontală a unei spatule peste lucrarea încă umedă, Richter creează efectul de voalare amintit anterior astfel încât reușește să diminueze efectul de fotografie de familie. (Farago, 2020) În final, ce rămâne pe pânză este acea învăluire care acoperă orice urmă de vinovăție sau repudiere. Ștergerea orizontală a uleiului proaspăt este ca o încercare de ștergere a istoriei unchiului Rudi, eroul din anii războiului devenit ulterior monstru. Unchiul Rudi lasă însă loc subiectivității și relaționării, acesta putând să ia locul oricărei rude transformate de context în rușinea familiei. O*nkel Rudi* este de asemenea unul dintre cele mai timpurii exemple din arta germană postbelică ce introduce subiectul istoriei naziste într-o lucrare de artă. (Buchloh, 1996, 70, 71) Opera lui Gerhard Richter oferă un analog al propriei relații conflictuale a Germaniei cu trecutul său. Acesta abordează coliziunea facticității fotografice, a folclorului familiei și a amintirilor sale din copilărie, modulate de povești subiective și modelate de istorie. (Buchloh, 1996, 62- 80)

Într-o altă fotografie de familie din arhiva lui Richter, îl regăsim pe artist împreună cu mătușa Marianne, antiteza unchiului Rudi și a mamei artistului. Marianne fusese internată într-o instituție pentru persoane cu dizabilități psihice de la vârsta de 18 ani și diagnosticată cu schizofrenie. Acesta este motivul principal pentru care primise un tratament diferit față de frații săi. Richter își reamintea abordarea familiei astfel: *„Whenever I behaved badly I was told „You will become like crazy Marianne.""* (Storr, 2002, 58) În sanatoriul Großschweidnitz pacienții erau sterilizați forțați și înfometați pentru a împiedica reproducerea acestora iar mai apoi erau omorâți prin supradoză medicamentoasă letală. Până la sfârșitul războiului în 1945 au fost anihilați cel puțin 3.272 de pacienți. (Belden-Adams, 2016, 273) Printre aceștia se afla și mătușa lui Richter, Marianne.

La fel precum în cazul unchiului Rudi, Richter se folosește de fotografia cu mătușa sa și realizează pictura *Tante Marianne* (inițial denumită *Mother and Child*) (Polemis, 2019). Regăsim în pictură aceleași tehnici discutate anterior și din nou imaginea fotografică este transformată în imagine întrupată. Imaginea este neclară, ca într-o amintire ce abia mai există în conștient, dar îl bântuie. Și aici Richter aduce în vizibilitate, voalat dar pregnant, episoade de cruzime asupra cărora Germania la momentul respectiv nu dorea să își îndrepte atenția conștientă.

Lucrarea *Mr. Hyde* aparține aceleiași clase taxonomice. În 1959 poliția îl arestează pe Werner Heyde, omul din spatele programului de eutanasiere și sub conducerea căruia au fost omorâți cca. 100.000 de oameni, inclusiv cei din sanatoriul Großschweidnitz. Hyde a continuat să practice medicina sub un nume fals până în momentul arestării sale și se sinucide cu cinci zile înaintea procesului său. (Storr, 2002, 58) Călăul mătușii Marianne este reprezentat în pictura lui Richter la câțiva ani distanță de acest eveniment. Cu o discreție calculată, Richter abordează o temă atât istorică cât și politică. Artistul face ca imaginea unui criminal de război să fie percepută ca una banală cu mici finețuri care ar putea duce la adevăratul subiect din spatele picturii. În acest caz, titlul lucrării omite să explice personajele sau momentul istoric din imagine, fiind doar o succintă trimitere asupra căreia se poate medita. Animarea imaginii și transformarea acesteia depinde de memoria și formarea culturală a celui care privește. Ajungem să ne întrebăm singuri în fața imaginii cine este domnul Hyde și ce a făcut pentru a fi arestat.

Ne face să ne gândim la faptul că acest domn ar pute să fie vecinul oricăruia dintre noi, la fel precum unchiul Rudi sau mătușa Marianne ar fi putut fi membrii ai familiei noastre.

Cele trei picturi realizate de Richter în 1965, O*nkel Rudi*, *Tante Marianne* și *Herr Heyde* sunt ca un întreg ce prezintă relația dintre experiența personală și realitatea publică. La fel, acestea ne vorbesc despre paralelele trase între un trecut traumatic din familie și un prezent bazat pe memoria selectivă. Ele ne stau drept mărturie a represiunii societății germane și a negării trecutului. Richter a încercat să rămână cât mai obiectiv la suprafață având în vedere faptul că Germania încă nu era pregătită la momentul respectiv să își asume trecutul. Putem spune că artistul încearcă să reconstruiască amintirile și istoria familiei sale din lumea socio-politică și geo-politică în care au fost comise atrocitățile. (Buchloh, 1999, 127, 128) În același timp, el exclude picturile menționate din proiectele de documentare legate de opera vieții sale, încercând astfel să șteargă membrii familiei sale și implicarea directă a acestora în Primul Război Mondial. Odată cu trecerea timpului, sursele care îl leagă de poveștile conflictuale ale războiului sau ale crimelor în masă au dispărut și ele. (Belden-Adams, 2016, 278) Însă importanța lor rămâne neclintită. Până la momentul respectiv nu exista nimic în pictura germană ce reprezenta continuitatea infiltrării nazismului în viața cotidiană după sfârșitul războiului. Nici o lucrare de artă nu reușise să prezinte atât de multe laturi ale experiențe germane, ceea ce face pictura lui Gerhard Richter din perioada selectată cu adevărat specială.

Ciclul *Oktober 18, 1977* cunoscut și drept *Baader-Meinhof* este o serie de 18 lucrări din 1988, realizate de către Gerhard Richter în stilul caracteristic al picturilor sale „fotografice", fiind rezultatul cercetării îndelungate a artistului asupra grupării teroriste de extremă stângă, Red Army Faction (RAF). Nucleul inițial era format din Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin, Irmgard Möller, Jan-Carl Raspe și Holger Meins, activi de la începutul anilor 1970, efectuând jafuri bancare, atacuri, bombardări și asasinări cu scopul de a lupta împotriva hegemoniei americane și a statului german. O parte dintre aceștia fuseseră capturați în 1972. În seara de 18 octombrie 1977 are loc o încercare de eliberare a celor capturați printr-un schimb de ostatici luați dintr-un avion deturnat de către teroriști. Această încercare eșuează însă, în momentul în care este trimisă o trupă pentru

eliberarea ostaticilor în Somalia. În urma unui raid, teroriștii aflați în avion au fost uciși, astfel fiind eliberați ostaticii. Povestea reușise să capteze atenția media iar ziua următoare membrii grupului încarcerat sunt găsiți morți, excepție făcând Möller, care supraviețuiește tentativei de sinucidere. Verdictul oficial în cazul morții RAF a fost sinuciderea, însă circumstanțele sunt considerate suspecte. (Storr, 2002, 116, 117)

Cele 15 lucrări au fost prezentate pentru prima dată în cadrul expoziției din 1989, intitulată *Gerhard Richter: October 18, 1977* la Muzeul Haus Esters în Krefeld, Germania. Aceasta cauzase un scandal imediat, ceea ce demonstrează impactul continuu pe care îl aveau evenimentele abordate în lucrări. Ciclul celor 15 lucrări este format din nouă subiecte diferite. Patru dintre acestea având mai multe versiuni grupate în câte două sau trei lucrări. Celelalte cinci sunt individuale însă dialoghează cu celelalte picturi. (Storr, 2002, 198)

Deși ciclul nu a fost instalat într-o anume ordine cronologică, putem considera că prima poate fi portretul tinerei Ulrike Meinhof, *Jugendbildnis (Youth Portrait),* singura dintre lucrări care reprezintă un trecut înainte de înființarea RAF. Povestea se termină cu cea reprezentând înmormântarea grupului, *Beerdigung (Funeral).* Între acestea avem *Tote* (*Dead,* în trei variante), *Erschossener 1* și *2 (Man Shot Down)*, *Gegenüberstellung 1, 2* și *3 (Confrontation)*, *Festnahme 1* și *2 (Arrest)*, *Plattenspieler (Record Player)*, *Zelle (Cell)* respectiv *Erhängte (Hanged).* Toate picturile, excepție făcând *Jugendbildnis, Beerdigung* și *Festnahme,* se bazează pe fotografii criminalistice realizate de poliție și găsite în arhive ale presei din acea perioadă. Dintre sutele de fotografii adunate de Richter cu referire la evenimentele din 1977 ce stau la baza seriei sale picturale, doar câteva, foarte puține, raportat la dimensiunile colecției de imagini fotografice, au ajuns să fie teme ale picturilor sale.

Realizate la ani distanță de la evenimentele sângeroase, picturile din această serie ipostaziază exemplar utilizarea de către Richter a surselor fotografice și a procedeelor de voalare și estompare pe care le utilizează în picturile cu temă potențial traumatică. Ciclul *Oktober 18, 1977* este o reflecție sobră și sumbră asupra relației dintre ideologie, istorie și moralitate, prezentând deznodământul confruntării misterioase dintre studenții radicaliști transformați în revoluționari și poliție, dar și amintind de implicarea curții supreme sau de reacția emoțională a publicului la

informațiile oferite de presa din Republica Federală Germană. (Belden-Adams, 2016, 112, 113) Richter face în această serie apel la memoria colectivă în mod direct, nu prin intermediul arhivei fotografice familiale. Cele trei picturi individuale din serie prezintă un raft de bibliotecă din celula goală a lui Baader *(Zelle)*, apoi o figură estompată a lui Ensslin spânzurat în celula sa *(Erhängte)*, iar în *Plattenspieler* găsim un gramofon despre care se spune că ar fi adăpostit un pistol introdus pe furiș de Baader.

Plattenspieler este o *vanitas* contemporană. Există ceva fantomatic într-un gramofon tăcut, așezat pe podeaua celulei, lăsat în paragină și încurcat în cabluri. Lucrarea poate trimite la transformarea invizibilului în vizibil, Richter folosind acest joc conotativ în mod intenționat Gramofonul poate fi interpretat și ca o referință istorică și culturală, modelul prezentat fiind unul din anii '60 astfel încât putem percepe gramofonul ca o expresie a trecutului avangardei sau a reconcilierii cu politica și viața. (Kock, 1993, 77, 78)

Arestarea lui Mein de către poliție e reprezentată în picturile *Festnahme 1* și *2*, imagini de altfel disponibile publicului, prin intermediul presei germane. În aceste picturi, imaginea lui Mein este redusă la o simplă umbră a acestuia, abia vizibilă pe pânză. Tot ce rămâne vizibil este mașina estompată, ca reprezentare a puterii statului. Tot în două variante este redat și grupul *Erschossener 1* și *2.* Prima variantă este o reprezentare aproape exactă a fotografiei. Richter alege să nu prezinte un portret al lui Baader, ci momentul morții sale în două acte, într-o ipostază picturală, trimițându-ne parcă la opere baroce. Violența imaginii ne este însă din nou voalată, făcând posibilă digerarea mai rapidă a temei. Diferența între cele două imagini o regăsim mai ales în progresia de la o imagine ușor încețoșată la una aproape dematerializată. *Tote*, triptic ce prezintă capul mort al lui Meinhof, urmează aceleași principii. În prima pictură Richter folosește un negru saturat, iar până la cea de-a treia versiune a imaginii tonul pictural virează spre o tentă mai slab saturată, aproape un gri. Tratarea lui Ensslin în *Gegenüberstellung 1, 2* și *3* este oarecum inversă, în ideea în care prima imagine este cea mai voalată dintre cele trei. Imaginile originale în acest caz au fost „tăiate" în compoziția picturală, din întregul corp rămânând doar partea superioară. Prin estomparea detaliilor, confruntarea la care face referință titlul generic al grupajului de picturi este de asemenea semantic estompată, parcă ascunsă parțial.

Dacă juxtapunem lucrările *Jugendbildnis* și *Beerdigung* vedem cu exactitate începutul și sfârșitul poveștii membrilor inițiali ai RAF. Fotografia ce stă la baza *Jugendbildnis* a fost realizată cel mai probabil înaintea acțiunilor șocante în care gruparea teroristă avea să fie implicată. (Storr, 2002, 244) Comparând cele două imagini putem observa felul în care Richter estompează trăsăturile faciale ale lui Meinhof. În fotografia originală regăsim o femeie activistă, pe când *Jugendbildnis* ne poate părea o imagine a unei adolescente naive, extrasă dintr-un album școlar. Meinhof este singura căreia Richter îi oferă vizual un trecut înainte de aderarea la RAF și de evenimentele din 18 octombrie 1977, denotând o anumită simpatie față de personajul în același timp delicat și radicalizat. *Beerdigung,* ultima lucrare din ciclul *Baader-Meinhof* este cea mai mare ca dimensiune, prezentând procesiunea a trei sicrie adăpostind trupurile lui Baader, Ensslin și Raspe, care sunt duse de către poliție prin mulțimea de simpatizanți spre cimitirul din Stuttgart.

Procedeele tehnice tipice figurativului lui Richter generează poate în seria *Baader-Meinhof* o atmosferă melancolică mai pregnantă decât în alte lucrări ale sale, poate tocmai deoarece subiectul abordat este unul istoric, dar nu foarte îndepărtat în timp, iar picturile sale operează tocmai o voită distanțare a privitorului față de acestea. Estomparea, doliul lipsit de exces spectacular și mai ales melancolia sunt răspunsurile oferite pictural de Gerhard Richter la drama și trauma istoric și politic induse în realitate. Tratarea discretă, rafinată vizual și melancolică a surselor sale fotografice ne revelează subtil clivajele dintre ceea ce știm despre trecut, ceea ce credem despre acesta și ceea ce preferăm să excludem din memorie. Eleganța picturală și procedeele de estompare ale imaginii operează însă concomitent o estompare simbolică a oricărei distincții intransigente între ceea ce este corect și incorect, între vinovat și nevinovat, victime si călăi, trecut și prezent.

Anselm Kiefer și tragedia

În decursul carierei sale de aproximativ 50 de ani, Anselm Kiefer a fost catalogat în cele mai bizare și antagonice feluri, de la neo-fascist la înger al picturii contemporane, frenezia catalogărilor fiind explicabilă de

diversitatea și ambiguitatea ce îi caracterizează monumentala operă. Kiefer se naște în Donaueschingen, cu două luni înaintea încheierii celui de-al Doilea Război Mondial în Germania. (Kiefer, 2015, 4) Astfel, artistul nu experimentează direct războiul și perioada Holocaustului, dar se confruntă totuși cu urmările acestora. La fel precum multe alte zone ale Germaniei, locul în care copilărise Kiefer fusese puternic bombardat. Pentru Kiefer în copilărie, ruinele erau norma: o sursă de jocuri fascinante și materiale cu care să construiești. (Kiefer, 2015, 5) Toate jocurile din această perioadă se vor regăsi și ele într-un fel sau altul în arta sa matură, la o scară mai complexă.

În ciuda înclinațiilor sale artistice timpurii, Kiefer decide să studieze dreptul la Freiburg până în 1965, când în cele din urmă își schimbă specializarea înspre domeniul artistic. Își continuă studiile artistice de la Freiburg la Staatliche Akademie der Bildenden Künste din Karlsruhe și la Staatliche Kunstakademie în Düsseldorf, unde îl cunoaște pe Joseph Beuys. După încheierea studiilor în 1969, Anselm Kiefer rămâne o perioadă în Germania unde își închiriază un spațiu de atelier, în adâncul pădurii Odenwald, în podul unei foste clădiri cu destinație școlară, ateleir în care, consideră artistul, a învățat de asemenea istorie. (Clayworth, 2014) În anul Kiefer 1993 se stabilește în Franța, continuându-și cariera artistică în această țară până în prezent.

Deși nu a avut conexiuni directe cu victimele (sau călăii) Holocaustului, Kiefer este marcat și preocupat, cel puțin pentru o perioadă, de tragedia respectivă și de urmările sale. Această preocupare este una recurentă în atitudinile și comportamentul cultural al generației *Nachgeborenen* (cei născuți după): (Huyssen, 1989, 24, 25) o generație născută după al Doilea Război Mondial, una care poartă povara unei istoriii pe care nu a înfăpuit-o. Contextul politic și cultural în care se dezvoltă artistul este modelat atât de dorința de a se revolta a noii generații, cât și de continua negare și de dorința de uitare a generației anterioare. Prin procesul de uitare, care includea spre exemplu, eliminarea mitologiei și folclorului nordic din programa școlară, triumful abstractului în arta vizuală a venit ca un fel de binecuvântare pentru noul început al Republicii Federale Germane: un simbol vizibil de *stunde null* (ora zero) (Arasse, 2001, 27), un prezent cultural lipsit de trecut. Însă, odată cu artiștii cuprinși sub conceptul stilistic și cultural *Neue Wilde*

(noii sălbatici) sau neo-expresioniștii, lucrurile se schimbă semnificativ în peisajul artei germane. (Huyssen, 1989, 27) Aceștia, printre care Kiefer, participă mai mult sau mai puțin intenționat, la *Historikerstreit,* (Gibbons, 2007, 80) dezbaterea istorică și culturală, cu conotații de asemenea politice, cu privire la responsabilitatea Germaniei în ceea ce privește Holocaustul, presupusa nevoie de „istoricizare" a trecutului și problema identității naționale germane.

Asemănător cazului lui Gerhard Richter, viziunea artistică a lui Kiefer își are rădăcinile într-o serie de volume pe care artistul le-a publicat aproape anual. În cadrul practicii sale artistice, nu doar că acestea acompaniază lucrările, ci ocupă o poziție centrală în opera sa. Volumele publicate sunt locul în care se întâlnesc operele, instalațiile, schițele pentru viitoare creații etc. Astfel, putem spune că discursul conceptual al lui Hans Belting se aplică și în acest caz. Avem de-a face în cadrul cărților cu *imaginea,* sub forma fotografiilor, colajelor, schițelor, etc., care este transformată în *imagine întrupată,* aceasta din urmă fiind rezultatul căutărilor și documentării artistului ce se regăsesc în *mediul* operei de artă. Aceste *imagini întrupate* sunt animate de *privire,* prin acest proces fiind investite cu un caracter de agent cu capacitate de a acționa asupra realității.

Volumele în discuție au fost o parte importantă a activității artistului încă din 1968 și diferă de cele ale artiștilor conceptuali, care utilizau instrumente similare în acea perioadă, prin cel puțin două moduri. În primul rând, fiecare dintre ele este unic, publicat individual și rămâne opere artistică în sensul tradițional al cuvântului, iar în cel de-al doilea rând, fiecare dintre acestea încorporează teme la care se face aluzie destul de explicită în titlul respectivelor volume care sunt formulate într-un mod în care să ofere indicii în ceea ce privește scopul artistic. De exemplu, volumul din 1969 se intitulează *Heroische Sinnbilder (Heroic Symbols),* titlu care îl reia pe cel al unui articol publicat în 1943 în periodicul nazist *Die Kunst im dritten Reich.* (Arasse, 2001, 49)

În primele volume artistice de acest fel, fotografiile formau o anumită narațiune vizuală însă, după o scurtă pauză în ce privește publicarea acestora, din 1974 își schimbă structura și stilul. Vor fi în continuare bazate pe fotografie, însă accentul începe să fie pus pe materialitate, ele devenind mult mai estetic asumate și putând fi considerate ca fiind creații

experimentale. (Arasse, 2001, 60) Acestea ajung să recontextualizeze opere de artă precedente ori să anticipeze viitoare lucrări. De exemplu, în volumele *Märkische Sand [Brandenburg Sand] (1976-1977).* În cadrul acestora, fotografiile câmpurilor agricole sunt invadate gradual de nisip, până când pe ultima pagină acest nisip ocupă întregul spațiu al imaginii fotografice. Trei ani mai târziu, Kiefer realizează lucrarea de mari dimensiuni *Paths - Brandenburg Sand (1980),* cu vădite similitudini formale și expresive cu imaginile din volumul menționat. Un alt exemplu este și *Siegfried's Difficult Way to Brünhilde (1997),* a cărui tematică și imagistică se găsesc deja conturate în 1973 în volumul *Siegfried Vergisst Brünhilde [Siegfried Forgets Brünhilde].*

Într-un fel sau altul, cea mai mare parte a imaginilor cuprinse în aceste volume sprijină aserțiunea lui Huyssen că, mai mult decât oricare alt artist german din această perioadă, Kiefer invocă identitatea națională. (Huyssen, 1989, 27) Opera artistică a lui Kiefer din perioada 1970-1986 problematizează posibilitatea și imposibilitatea reprezentării istoriei, în mod specific cea a Germaniei, din perspectiva generației *Nachgeborenen,* care este investită cu povara moștenirii istoriei generației anterioare. În același timp, creația artistică a lui Kiefer este de asemenea despre condiția artistului german în această nouă era post-Holocaust și despre explorarea estetică a identității artistice. (Saltzman, 1999, 1, 2)

De-a lungul timpului arta lui Anselm Kiefer a evoluat prin procese de juxtapunere, stratificare, împletire, prelucrare de teme, motive și structuri care se intersectează ori relaționează în medii diferite. Aceste strategii și mai ales juxtapunerile folosite pot provoca dificultăți hermeneutice, astfel că, în cele ce urmează, vom explicita această metodă conform separării făcute de Anna Brailovsky. (Brailovsky, 1997, 132) Astfel, putem separa imaginea întrupată la Kiefer, adică opera sa artistică, în trei sfere distincte: (1) reprezentarea figurativă a obiectelor sau siturilor care au legătură cu cel de-al III-lea Reich și mitul său fondator; (2) prezența suprafeței moderniste, care uneori copleșește, face obscură reprezentarea, și care oferă rezistență înclinației ochiului uman de a urmări liniile perspectivei; (3) includerea textelor și a elementelor picturale abstracte deasupra stratului de pictură, formând o peliculă între privitor și primele două sfere ale picturii. Rezultatul este o colecție de elemente disparate care pot fi examinate separat sau împreună.

Cel puțin din perioada 1970-1986, Kiefer este violent și provocativ, atât prin subiectele alese, ce sunt inițial tabuuri culturale, cât și prin execuția acestora. Însă artistul nu dorește ca actul său artistic să fie înțeles drept o comemorare a tragediei Holocaustului. Grandioasa descompunere a picturilor lui Kiefer investește de fapt distrugerea Germaniei cu o frumusețe tragică. (Arasse, 2001, 24) În acest fel actul de reamintire la Kiefer este asociat cu actul de jelire. Precum atestă și Huyssen, cele mai spectaculoase lucrări ale artistului sunt cele care încorporează tensiunea terorii Germaniei și dorința intensă de a o depăși cu ajutorul mitologizării, dar fără absolirea de responsabilitate în câmpul real, istoric. (Huyssen, 1989, 43, 44)

Unul dintre cele mai timpurii proiecte ale lui Kiefer și totodată cel care abordează pentru prima oară problematica istoriei recente a Germaniei este *Besetzungen [Occupations] (1969)*, prezent în volumul său artistic, *Heroische Sinnbilder [Heroic Symbols] (1969)*, sub forma unei serii de fotografii alb-negru, tip portret. Acestea îl prezintă pe artist îmbrăcat în haine militare, efectuând salutul nazist. Fotografiile sunt făcute în diverse locuri din Europa, în diferite locații faimoase sau peisaje generice, identificabile doar prin eticheta acestora. O singură imagine îl redă într-un mod vag și comic, stând într-o cadă. (Huyssen, 1989, 43, 44)

Besetzungen, prin ambiguitatea titlului său, prefigurează relația complexă dintre traumă, amintire și reprezentare. (Huyssen, 1989, 43, 44) Cel mai la îndemână și evident înțeles al titlului proiectului în acest context, ținând cont de îmbrăcămintea și gestul artistului, este cel al ocupației militare. Fotografiile par că recreează ocupația nazistă din Europa. La o primă reacție, acestea pot provoca repulsie, dezgust, șoc, iar *Besetzungen* anticipează aceste reacții. Prin citare directă avem în imagini reprezentarea simbolurilor puterii naziste. Salutul ales și locațiile par să indice faptul că artistul și-a asumat identitatea nazistului, ca un cuceritor al Europei. (Huyssen, 1989, 31) O privire mai atentă asupra *Besetzungen* este necesară pentru a putea remarca substraturile: manipularea deliberată a compoziției imaginii introduce un anumit nivel de ambivalență care invită privitorul să se întrebe dacă ceea ce văd ei ca fiind revizionism e al artistului sau al celui care privește.

Analizând imaginile, în *Besetzungen* se pot găsi multiple ironii. În aproape toate fotografiile, figura care efectuează salutul este minusculă,

pierzându-se în peisaj; lipsesc armata, mulțimea sau svastica. Câteva dintre aceste fotografii fac conexiune vizuală între romantism și nazism. Una dintre ele trimite la pictura romantică a lui Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer,* o imagine romantică prin excelență. Astfel, ne este făcut clar faptul că artistul nu dorește să se identifice cu vreun personaj nazist ci mai degrabă îl satirizează, fiind critic la adresa puterii totalitare într-un fel teatral. În *Besetzungen,* Kiefer joacă într-o piesă a cărui subiect este imaginea puterii militare naziste și pierderile traumatice care au venit ca urmare a acesteia.

În eseul său din 1997 despre Kiefer, Brailovsky include o analiză psihanalitică în ceea ce privește această serie de fotografii. Ea notează faptul că *Besetzung* operează ceea ce s-ar putea descrie drept *catexis*: concentrarea energiei mentale pe o anumită persoană, idee sau obiect. În cazul jelirii, subiectul trebuie să retragă gradual energia mentală investită în subiectul pierdut (în acest caz istoria) și să o atașeze unui nou subiect. În altfel de situație, poate să riște o formă extremă de încorporare melancolică a subiectului pierdut în care toată energia este direcționată invers, excluzând orice altă identificare cu un subiect din lumea exterioară. (Brailovsky, 1997, 117) În cazul de față, rolul *catexis* în jelire este în mod particular relevant. Absența imaginilor adecvate în Germania postbelică și nevoia inventării pentru a crea imagini propulsează proiectul lui Kiefer în relevanța lui. Artistul insistă asupra faptului că povara istoriei ce se așează pe umerii generației *Nachgeborenen* trebuie să fie reflectată și procesată de arta postbelică germană. (Huyssen, 1989, 34)

Dintre cele mai cunoscute lucrări ale lui Kiefer fac parte picturile sale din seria pe care o vom numi în cele ce urmează *Margarete/ Sulamith.* Acestea, realizate la începutul anilor '80, își împrumută titlurile din versurile poemul *Todesfuge [Fuga Morții] (1944),* scris de poetul evreu de origine română, Paul Celan. Din această serie, ne vom cocentra pe trei dintre ele: *Margarethe [Margarete] (1981), Dein Goldenes Haar, Margarete [Your Golden Hair, Margarete] (1981)* respectiv *Dein Aschenes Haar, Sulamith [Your Ashen Hair, Sulamith] (1981).*

Fiind scris în 1945, an în care Celan era prizonier într-un lagăr de concentrare, poemul documentează o practică recurentă în aceste lagăre.

Orchestrele compuse din evreii din lagăr erau forțate să cânte în timp ce alți evrei trebuiau să sapă morminte pentru morții incinerați. (Celan, 2015)

În poemul său, Paul Celan încorporează nume aluzive. Regăsim astfel, începând din cel de-al șaselea vers, numele Margaretei: *„când seara se lasă el scrie-n Germania părul tău auriu Margareta”.* Numele este preluat din opera literară *Faust* al lui Goethe, Celan evocând prin numele – personaj liric însăși cultura germană. Trecând mai departe, în cea de-a doua parte a poemului ne intersectăm cu numele Sulamith (Sulamita), fiind numele prințesei evreice din *Cântarea Cântărilor*: *„Părul tău de cenuși Sulamita săpăm o groapă-n văzduh acolo patul nu-i strâmt.”* Cele două nume și versuri apar în mod repetitiv pe parcursul poemului, creând o legătură între cele două personaje și subliniind importanța simbolică a acestora. Margarethe este idealizarea femeii germane, iar Sulamita este reprezentarea femeii evreice cu părul negru cenușă (trimiterea este atât la aspecte etnice cât și la incinerarea din lagărele de concentrare).

În timp ce la Goethe Margareta este un personaj care dorește să se căiască (precum Germania se căiește de acțiunile sale), la Celan, caracterizarea personajului drept „eroină germană” sau „femeie germană idealizată” este înșelătoare. Având în vedere faptul că Margareta lui Goethe își ucide copilul („viitorul Germaniei”), ar trebui să ne întrebăm în ce măsură eroina împărtășește responsabilitatea în ce privește soarta Sulamitei atunci când ne gândim la rolul ei în poemul lui Celan. Și în *Faust,* și în *Fuga Morții,* Margareta este complice la crimă, însă există o diferență în ceea ce privește răscumpărarea păcatelor. În cazul operei lui Goethe, aceasta este prezentă, pe când la Celan nu există indiciu în legătură cu acest aspect. Chiar și așa, Margareta nu pare să fie personajul negativ central al poemului lui Celan.

Numele Sulamita desemnează o femeie evreică. *Cântarea Cântărilor* ne descrie o poveste de dragoste dintre narator, presupus a fi Solomon și o frumoasă evreică din haremul acestuia. După o ruptură între cei doi, Sulamita își iartă soțul, regăsind și în acest caz, precum la *Faust,* iertarea păcatelor. Povestea este privită ca fiind o chemare la puritatea și frumusețea vieții monogame, iar momentul căsătoriei dintre cei doi poate să fie o reprezentare a depășirii diferenței rasiale și religioase. În cazul poemului lui Celan, alăturarea celor două nume nu vine ca o formă de iertare, ci mai degrabă drept o reprezentare a tristeții și poate a mâniei naratorului, care

este incapabil de a ierta genocidul evreilor și distrugerea implicit adusă însăși culturii germane.

Theodor Adorno susținea în cadrul eseului său din 1951, *Kulturkritik und Gesellschaft (Cultural Criticism and Society)* că „a scrie poezie după Auschwitz este ceva barbar”. (Adorno, 1981, 34) Cu alte cuvinte, poezia lirică nu mai era posibilă. Ororile Holocaustului au împins limbajul poetic, mai ales cel din Germania, spre tăcere. Celan demonstrează însă faptul că această criză poetică mai poate fi articulată, poemul său având ca tematică subiectele care păreau că au făcut orice limbaj poetic necorespunzător. (Huyssen, 1989, 13) Prin seria *Margarethe/Sulamith,* Kiefer reușește să facă prin pictură ceea ce Celan face în aria poeziei. Precum Adorno și Celan, artistul consideră că nazismul a demonstrat că arta poate fi pervertită în utilizare și chiar pusă în slujba violenței. (Huyssen, 1989, 13) Doliul lui Kiefer pentru cultura germană devine astfel inseparabil de nostalgia pentru un stil clasic al picturii, pe care îl practică în primii ani ai carierei sale.

Seria picturală *Margarethe/Sulamith*, care ajunge să includă aproximativ 30 de lucrări, poate fi privită ca fiind o reprezentare a conflictului interior al Germaniei în ce privește reamintirea și reprezentarea trecutului. În cele mai multe cazuri, picturile *Margarethe* au în compoziție zone cu paie de fân incluse în peisaj sau acoperind o parte din el. Pigmentul pictural este așezat în straturi groase, impetuos aplicate, specific stilului artistului. Ca și în alte opere artistice ale lui Kiefer, și în aceste lucrări regăsim în compoziție texte, în acest caz versuri din poezia lui Celan, discutată anterior. Inserțiile de text funcționează ca un fel de transformare în literar a non-figurativului și a non-literarului picturii, fixând în acest fel metaforicul. (Saltzman 1999, 27, 28) Regăsim în lucrările selectate versurile *Dein goldenes Haar, Margarethe (părul tău auriu Margareta)* și *Dein aschenes Haar, Sulamith (părul tău de cenuși Sulamita),* iar în lucrarea intitulată în mod simplu *Margarethe,* regăsim titlul inserat în pictură.

Tematica lucrărilor *Margarethe* reia motivele tematice din *Todesfuge,* însă dacă la Celan juxtapunerea Margaretei cu Sulamite ar trebui să fie înțeleasă ca o alăturare discordantă și amară, Kiefer mai degrabă sugerează unitatea sau complementaritatea celor două figuri, care promite speranță. Peisajele lui Kiefer din serie sunt profund încărcate simbolic, trimițând atât la traumaticul subiect al Holocaustului, cum există el la Celan, cât și la

aspecte cu privire la pământul german sau a mitologiei nordice. În general, în opera artistică a lui Kiefer, pământul este un teren devastat și ars, în timp ce bolta cerească este împinsă aproape de marginea lucrărilor. În acest fel, peisajul ocupă mare parte din suprafața lucrărilor și permite artistului să exploreze efectele acestor suprafețe la maxim, fiind încărcate de tușe expresive.

Margarethe a lui Kiefer, care este în același timp atât a lui Celan, cât și a lui Goethe, este o reprezentare a femeii germane idealizate. Ea este întruchipată de paiele de fân amplasate vertical în compoziție. Fânul este în același timp reprezentare a mult iubitului pământului german. În acest fel, materialul ipostaziază pictural bazele ideologiei naziste, pentru care identitatea germană era una „autohtonă", înrădăcinată în și născută pe aceste pământurile visatului Reich. (Saltzman, 1999, 28) Astfel, materialul primește un rol important în multe din lucrările lui Kiefer. Prezentarea Margaretei prin culorile deschise, textura și materialitatea fânului, respectiv expunerea acestuia în mod evident și insistent, este diferită de trimiterea la Sulamita din *Cântarea Cântărilor.* Pe aceasta o regăsim în spațiul aproape gol, cenușiu și sumbru din partea de jos a operei, în umbrele trasate fin și în focul ce arde firele de fân. Cele două destine, ale Margaretei și ale Sulamitei sunt împletite: distrugerea Germaniei este strâns legată de evenimentele Holocaustului.

În *Dein goldenes Haar, Margarethe*, tensiunea violentă a istoriei este mai clar prezentă decât în lucrarea precedentă. Aceasta este sugerată de tușele negre dese, de versul regăsit atât în titlu, cât și în lucrarea propriu zisă sau de peisajul reprezentat, ce duce cu gândul la pământul german și la drumul făcut de evrei către lagărele de concentrare. Descoperim în această lucrare același simbolism pe care l-am identificat anterior în jurul personajului liric *Margarethe*, însă de această dată într-un mod mai articulat și evident. Simbolul Margaretei cu părul blond este așezat aproape central în lucrare, sub forma unui arc din fân. În această lucrare prezența Sulamitei este mult mai evidentă. Cele două arce negre, juxtapuse celui din fân, sunt centrale lucrării, trimițând, din nou, precum în cazul anterior, la părul cenușă al personajului și la atrocitățile din lagărele de concentrare. Sulamita se deosebește de Margareta și prin faptul că urma acesteia este reprezentată doar prin tușe, fără să existe un material anume, echivalent fânului. În cazul

acestei lucrări, soarta legată a celor două personaje este mult mai evidentă. Vina Germaniei în ceea ce privește genocidul este subliniată în mod clar de paralela compozițională și metaforică dintre cele două personaje.

Această vină este mai profund reprezentată pictural în *Dein Ashenes Haar, Sulamith,* unde orice umbră a Margaretei, a Germaniei glorioase din trecut, este complet ștearsă de cenușa pământului și a fânului ars. Ceea ce rămâne, precum atestă și versul încorporat în lucrare, este doar urma părului cenușă a Sulamitei, cu alte cuvinte, distrugerea completă a unei întregi etnii ce a căzut pradă unei ideologii genocidare. În timp ce Kiefer o reprezintă pe Margareta ca fiind emblematică pentru pământul german, el pare să sugereze că Sulamita este victima civilizației germane. (Gibbons, 2007, 84, 85) Fără nici un dubiu, imaginea Sulamitei în opera lui Kiefer este în sine un act de doliu: moartea Sulamitei înseamnă moartea încrederii în civilizație.

Două dintre volumele artistice ușor de „citit" ale lui Kiefer sunt *Ausbrennen des Landkreises Buchen [The Cauterisation of the rural District of Buchen] (1975)* și *Siegfried's Difficult Way to Brünhilde (1977).* Ambele accesează memoria traumei colective prin includerea unor fotografii și intervenții artistice ce trimit la distrugerile din cadrul celui de-al Doilea Război Mondial și la evenimentele de la Auschwitz.

Fotografiile incluse în *Landkreises* prezintă peisaje germane, de cele mai multe ori cu cărări care la mijlocul volumului sunt înlocuite de imagini cu peisaje distruse de foc și ascunse sub nori de fum. Până la sfârșitul seriei, aceste peisaje sunt acoperite în totalitate de un strat gros de materie neagră. (Arasse, 2001, 53) Artistul folosește pânze din lucrări deja existente, (Arasse, 2001, 54) ceea ce nu se întâmpla în cazul volumelor anterioare, care de regulă mai degrabă anticipau viitoare lucrări de format mare.

În *Siegfried's Difficult Way to Brünhilde,* Kiefer face de asemenea referire la Holocaust. Acest volum include fotografii realizate de artist în timp ce se plimba de-a lungul căilor ferate abandonate din regiunile germane. Imaginile prezintă șine de tren sau locurile pe unde acestea treceau în trecut, dar lipsesc la momentul realizării fotografiilor. În acest caz, Kiefer face o paralelă și cu opera lui Wagner, *Der Ring des Nibelungen [Inelul Nibelungilor] (1869-1876),* transformând volumul într-o formă non-verbală a unei piese muzicale melancolice. Referința mai exactă este la *Siegfried* și la călătoria sa spre cercul de foc unde se află iubita sa, Brünnhild. Pe parcursul acestei serii,

Kiefer intervine pe fotografii prin pictarea focului ce devastează orașul sau peisajul din zare. Ținând cont de perspectivă, fotografiile trimit la opera pictorului romantic Caspar David Friedrich, la fel cum se întâmplă și în cazul *Besetzungen.* În fapt, Kiefer preia o parte din spiritul romantismului german, însă în primul rând pentru a problematiza relația dintre acesta și pervertirea sa în cadrul ideologiei naziste.

În fine, un exemplu ilustrativ va arăta felul în care, în viziunea artistică a lui Kiefer, picturile sunt menite să accelereze reamintirea Holocaustului și prin urmare să faciliteze, în cheie metaforică, procesarea sa psiho-culturală. *Eisen-Steig [Iron Path] (1986),* reușește să abordeze în mod excepțional atât această problemă, cât și să o încorporeze artistic de o manieră strălucită. Lucrarea, ce prezintă un viguros *impasto*, ne înfățișează un peisaj sumbru, cu o coloristică specifică, în care o pereche de șine de cale ferată se pierde în depărtare. Acestea se bifurchează în partea de sus, chiar sub orizont. Deasupra lor, artistul marchează cerul prin două foițe aurii. Pe ambele părți ale șinelor descoperim câte un pantof, ambii lipiți pe suprafața picturii. Acești pantofi sunt împodobiți cu câte o crenguță de măslin și le sunt atașate niște benzi de plumb.

Impasto-ul face ca lucrarea să pară una serioasă, cu un subiect grav, iar culorile închise trezesc în privitor o neliniște, făcându-l pe acesta să se gândească la faptul că acest peisaj este unul de natură apocaliptică. Șinele de tren, devenite deja simbolice pentru reprezentarea istoriei perioadei naziste, ne direcționează către deportarea cetățenilor evrei în lagărele de exterminare. Bifurcarea șinelor ne trimite cu gândul la simbolistica răscrucii de drum. Adesea în povești și mituri această răscruce de drum indică locul în care se ia o decizie ce produce o schimbare semnificativă în parcursul personajului. De multe ori acesta duce la pocăință. În ceea ce privește crenguțele de măslin atașate pantofilor, ele trimit atât la simbolistică biblică, cât și la cea a antichității: în ambele cazuri, conotația e pozitivă, fie legată de pace, fie de victorie. Precum notează și Mark Rosenthal, Kiefer include un simbolism alchimic, anume legătura dintre elementele plumb, fier și aur. (Rosenthal, 1986, 143; Biro, 2003, 134) Aceste materiale fac trimitere la transmutația metalelor în aur sau argint, văzută ca o modalitate simbolică de elevare spirituală a umanității. Motivul încălțărilor cu benzi de plumb ce

sunt atașate șinelor, este poate cel mai debusolant dintre cele existente în lucrarea lui Kiefer. Acestea funcționează drept simbol al rămășițelor unei vieți din trecut: amintiri ale violenței de care a dat dovadă umanitatea în cadrul războiului și al genocidului.

Imaginea lui Kiefer reușește să atragă privitorul în spațiul său reprezentațional, să îl fascineze, creând astfel un spațiu mental propriu. Așezarea șinelor de tren, formatul asemănător unei proiecții de film și goliciunea spațiului, pun privitorul în ipostaza conductorului de tren ce își duce pasagerii-victime spre moarte. Kiefer reușește prin aceste aspecte să facă privitorul „participant” la istoria Holocaustului. În acest fel, *Eisen-Steig* reprezintă Holocaustul ca fiind o călătorie spre moarte, fiind un răspuns convingător și adecvat la unele dintre problemele etice ce țin de reprezentarea traumei istorice. (Biro, 2003, 133, 134)

Având în vedere cele de mai sus, putem spune că opera artistică a lui Anselm Kiefer este o excelentă ipostaziere a înțelegerii istoriei și în speță a istoriei recente germane în cheie tragică. Holcaustul și războiul sunt redate ca tragedie, iar procedeele metaforice nu încearcă să voaleze această viziune, ci, la o privire mai atentă, îi augmentează sobrietatea sumbră. Parte a unei generații care este sub apăsarea unei istorii făcute de cei de alții, Kiefere amintește că tragediile istoriei nu sunt de interes doar istoric și cu siguranță nu doar local, ci de-a dreptul metafizic. Paradoxul reprezentării Holocaustului în Germania este datoria reamintirii acestuia și imposibilitatea reprezentării sale: în cheie tragică, Kiefer transcende acest paradox.

Concluzii

Politica și istoria germană au fost și sunt în continuare generatoare de angoase și traume, atât personale, cât și colective. Acestea având un impact major asupra societății germane și a dezvoltării ei, au ajuns să fie încorporate și întruchipate în arta unora dintre cei mai proeminenți artiști germani contemporani. Modurile prin care aceștia utilizează domeniul de referință politic și istoric în arta lor sunt însă remarcabil de diverse. Utilizând în

principal pictura ca mijloc de expresie, în cele mai multe cazuri în moduri inovative, artiștii pe care i-am prezentat și analizat în cercetarea noastră se folosesc de referințe politice și istorice pentru a crea artă a cărei atmosferă este dominată fie de melancolie, fie de tragedie.

Gerhard Richter are experiență directă în ceea ce privește ororile războiului și ale regimurilor totalitare. Făcând parte din prima generație de artiști postbelici, încorporează trauma istorică într-un mod voalat, iar picturile sale, prin abordarea tematică și prin tehnica aplicată, sunt melancolice. Acest efect este realizabil datorită modului în care artistul folosește o succesiune de strategii picturale. Vizual, picturile lui Richter sunt elegante și totodată spectaculoase, frumusețea și virtuozitatea tehnică ajungând să dezvăluie și să învăluie în același timp trauma istorică în care se înrădăcinează, făcând astfel trauma atât absentă cât și prezentă, atât suportabilă, cât și inconfortabilă, făcând posibilă jelirea într-un mod melancolic.

Anselm Kiefer, făcând parte din generația *Nachgeborenen,* nu experimentează direct ororile celui de-al doilea război mondial, însă este martor al consecințelor acestuia și poartă povara istoriei înfăptuite de generațiile anterioare. Artistul încorporează trauma istorică într-un mod direct, opera sa artistică find una angajată civic și social, precum și controversată și cu siguranță inconfortabilă. Kiefer excelează în a produce artistic frumusețe tragică. Picturile sale, bogate în juxtapuneri, stratificări, teme, motive și structuri ce se intersectează, pot crea anumite dificultăți de înțelegere ce se datorează diversității surselor și a impreciziei aparente a subiectelor abordate. Aceste dificultăți pot fi însă înlăturate cu ajutorul unei separări a straturilor distincte din opera artistică. În primul rând, observăm în arta lui Kiefer o folosire a unor elemente figurative ce fac referire explicită la cel de-al III-lea Reich și la Holocaust. În al doilea rând, este decelabilă prezența unor aspecte moderniste, mai ales în ceea ce privește tehnica, cu trimiteri stilistice la expresionismul atât de puternic manifestat în arealul avangardist german. Cel de-al treilea strat distinctiv este cel al textualității, Kiefer incluzând adesea în lucrările sale titluri enigmatice sau versuri ce sporesc încărcătura metaforică a operelor sale complexe, îmbogățindu-le, fără a le elucida reductiv sensurile potențiale. În conjuncție, cele trei registre

fac ca arta sa, pornind din menționata nevoie a metabolizării emoționale a traumei, să capete o profunzime metafizică și -se poate spune- antropologică.

Ceea ce îi apropie pe cei doi artiști este în primul rând tematica folosită. Atât Richter, cât și Kiefer, încorporează în creația lor artistică traume și angoase, personale sau colective, ce țin de istoria și politica Germaniei din ultimile decenii. A doua similitudine ține de procesul artistic, adecvat comprehensibil prin folosirea cadrelor analitice ale lui Hans Belting, ce diferențiază între *imagine (image)*, care, transpusă în *mediu*, este transformată în *imagine întrupată (picture).* Ambii artiști folosesc ca formă de documentare imagini fotografice sau texte, fiind echivalentul *imaginii.* Acestea, în cadrul operelor picturale *(mediul),* sunt transformate în *imagine întrupată.* Astfel, rezultă un mecanism de producție a opereie de artă, care are inclusiv valență terapeutică.

Gerhard Richter și Anselm Kiefer se dezvoltă în contexte diferite, ținând cont de faptul că fac parte din generații distincte astfel, subiectele lor, deși similare, sunt tratate în moduri divergente. Tehnica lor picturală este extrem de diferită. Richter ia fotografia și o transformă în pictură, conferindu-i prin trasarea spatului sau a muchiei dure, ce este trasă peste suprafața pictată încă umedă, un efect de voalare, care contribuie la a genera subtilitate melancolică. Kiefer în schimb, folosește o tehnică mixtă, care rezultă în lucrări încărcate cu impasto, incluzând de asemenea în compoziție elemente precum fânul, plumbul sau cenușa.

Cea mai semnificativă diferență se găsește însă la nivelul atmosferei și sensurilor fundamentale ale operelor lor. Richter, artist al primei generații postbelice, încorporează trauma istorică într-un ton grav, dar întrucâtva paradoxal neutru, folosind eleganța și subtilitatea vizuală ca pe instrumente de voalare, încântătoare și melancolice. Kiefer, făcând parte din cea de-a doua generație postbelică, este afectat de istoria făcută de predecesori și asumă reprezentarea traumei de o manieră mai directă și mai explicită, folosindu-se de extraordinara sa capacitate de a crea metaforă vizuală cu impact extrem de puternic, emoțional și intelectual, pentru a îi conferi traumei deplinătatea dimensiunii sale tragice.

Bibliografie

Volume

ADORNO, W. THEODOR. 1981. „Cultural Criticism and Society” în ADORNO, W. THEODOR, *Prisms*, Cambridge, MA: MIT Press.

ARASSE, DANIEL. 2001. *Anselm Kiefer*. London: Thames & Hudson; 2001.

BELTING, HANS. 2001. *An Antropology of Image: Picture, Media, Body*. New Jersey: Princeton University Press.

CELAN, PAUL. 2015. *Opera poetică (I).* București: Polirom.

FRIEDEL, HELMUT. 2006. *Gerhard Richter: Atlas*. London: Thames & Hudson.

GIBBONS, JOAN. 2007. *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Rememberance*. New York: I.B.Tauris.

HONNEF, KLAUS. 1990. *Contemporary Art*. Köln: Taschen.

KIEFER, ANSELM. 2015. *Notebooks. Volume 1: 1998-1999*. London / New York / Calcutta: Seagull Books.

ROSENTHAL, MARK. 1986. *Anselm Kiefer,* München: Prestel.

SALTZMAN, LISA. 1999. *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*. New York: Cambridge University.

STORR, ROBERT. 2002. *Gerhard Richter: Forty Years of Painting*. New York: MOMA.

SYBERBERG, HANS-JÜRGEN. 2017. *On the Fortunes & Misfortunes of Art in Post-War Germany*. London: Arktos.

Articole și studii

***. 2016. *Capitalist Realism and Richter* (catalog de licitație). New York: Phillips.

BELDEN-ADAMS, KRIS. 2016. „Gerhard Richter: ‘Post-Remembering’. The Holocaust in German Contemporary Art” în Michman, Dan, Weber, Matthias (eds.), *Remembrance and Solidarity. Studies in 20th Century European History,* nr.5.

BIRO, MATTHEW. 2003. „Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys and the Memory of the Holocaust” în *The Yale Journal of Criticism,* vol.16, nr.1.

BRAILOVSKY, ANNA. 1997. „The Epic Tableau: Verfremdungseffekte in Anselm Kiefer's Varus” în *New German Critique,* nr.71.

BUCHLOH, BENJAMIN. 1996. „Divided Memory and Post-Traditional Identity: Gerhard Richter’s Work of Mourning” în *October,* vol.75.

BUCHLOH, BENJAMIN. 1999. „Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive" în *October*, vol. 88.

BUCHLOH, H., BENJAMIN. „Gerhard Richter: Legacies of Painting" în SIEGEL, JANE. 1988. *Art Talk. The Early 80s,* New York: Da Capo.

CLAYWORTH, ANGUS. 2014. *Anselm Kiefer: A Short Introduction to his Life and Art.* Philadelphia: CreateSpace.

FARAGO, JASON. 2020. „The Sublime Farewell of Gerhard Richter, Master of Doubt" în *The New York Times*, 5 martie 2020.

HUYSSEN, ANDREAS. 1989. „Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth" în *October,* vol.48.

KOCK, GERTRUD. 1993. „Sequence of Time" în *Parkett,* nr. 35.

POLEMIS, CINDY. 2019. „Gerhard Richter: Seeing and Looking Away" în *STANDPOINT,* 18 septembrie 2019.

WOHL, J.A. MICHAEL, BRANSCOMBE, R. NYLA, KLAR, YECHIEL. 2006. „Collective Guilt: Emotional reactions when one's group has done wrong or been wronged" în *European Review of Social Psychology,* nr. 17.

WOLFF, F. THEODORE. 1989. „Art From the Ashes: Stark Images of Post-War Germany" în *The Cristian Science Monitor,* 15 martie 1989.



ISBN: 978-606-37-1955-4